CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID

SEPT. - DIC., 1949

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTORES:
PEDRO LAIN ENTRALGO y MARIO AMADEO

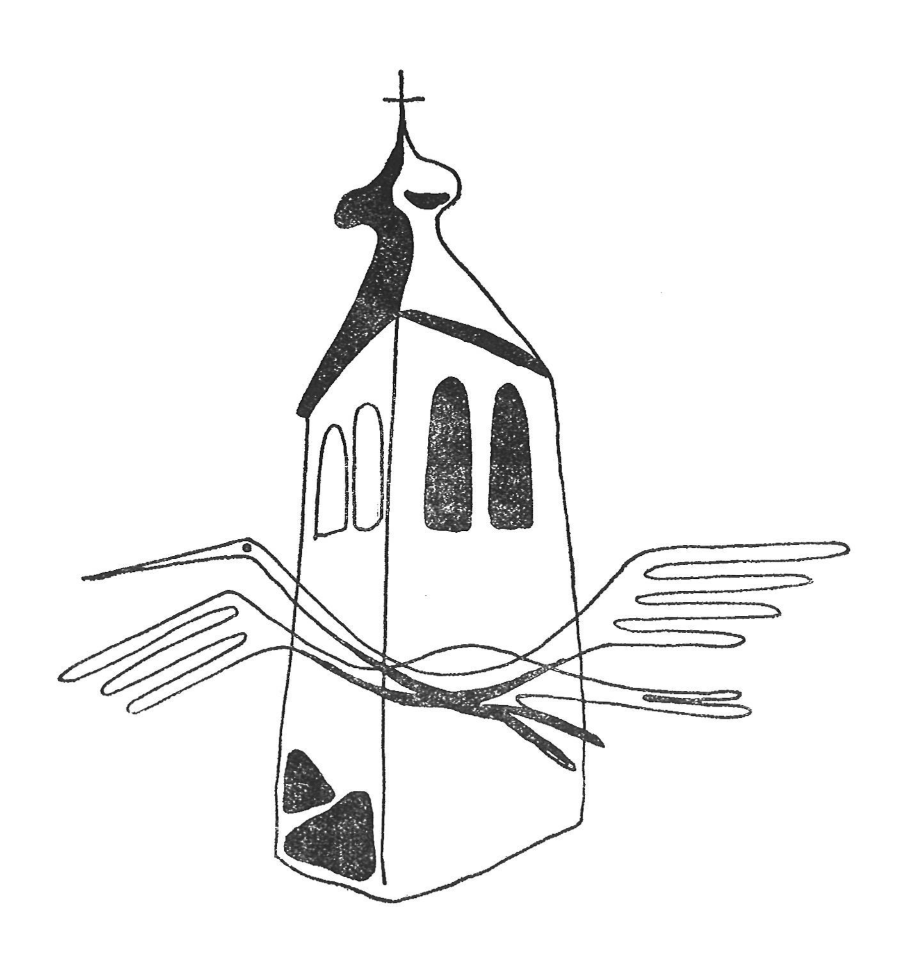
SUBDIRECTOR:
LUIS ROSALES

SECRETARIO:
ENRIQUE CASAMAYOR

11 - 12

EDICIONES CULTURA HISPANICA

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID

SEPT. - DIC. 1949

Editado por el Seminario de Problemas Hispanoamericanos.
Marqués del Riscal, 3. Madrid (España).

Gráficas Valera, S. A., Libertad, 20.-Madrid.

INDICE

Páginas.

Páginas

Ilustraciones de LABRA, R. VALDIVIESO, LARA y GREGORIO PRIETO.

A LA MEMORIA

DE

ANTONIO MACHADO

DEDICAN ESTE RECUERDO

DAMASO ALONSO - JOSE LUIS L. ARANGUREN - CARLO BO - MANUEL DEL CABRAL - JOSE LUIS CANO - MANUEL CARDENAL DE IRACHETA ENRIQUE CASAMAYOR - CARLOS CLAVERIA - CARLOS DAMPIERRE - GERARDO DIEGO - EUSEBIO GARCIA-LUENGO - JUAN GUERRERO RUIZ - RICARDO GULLON - JOSE M.ª DE LABRA - PEDRO LAIN ENTRALGO - CARLOS PASCUAL DE LARA - ALFREDO LEFEBVRE - JULIAN MARIAS - BARTOLOME MOSTAZA - ADOLFO MUÑOZ ALONSO - EUGENIO DE NORA - EUGENIO D'ORS - JOSE POSADA - GREGORIO PRIETO - LUIS ROSALES - ANTONIO R. VALDIVIESO - JOSE M.ª VALVERDE - LUIS FELIPE VIVANCO

DESDE EL TÚ ESENCIAL

POR *los años de su primera madurez, cuando desde Baeza pedía noticias acerca de la primavera en Soria, escribió Antonio Machado el proverbio de la relación entre el poeta y su mundo:*

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.

Pero esa verdad exige una réplica por parte del lector, cuando éste ha sabido ser el «tú» que el poeta buscaba:

No, no es tu yo accidental
eso que en ti voy buscando :
es tu yo esencial.

No en otra cosa consiste la diferencia entre el mal erudito y el buen aficionado. El mal erudito busca en cada autor del pasado sus múltiples «yoes» accidentales, cuando no el gesto transitorio de cada uno de ellos; el buen afi-

cionado, en cambio, no halla compañía sino en el yo esencial del autor por quien su afición—su afección—se enciende. En el arte de unir esas dos aspiraciones hállase la clave de la buena erudición.

Nos atrevemos a creer que este homenaje al gran poeta es un ayuntamiento de buenos aficionados y buenos eruditos en torno a su recuerdo. Todos los hombres de habla española, unos con la desnudez intelectual del puro lector, otros con las artes sutiles del sabedor de técnicas literarias, no nos conformamos sino con el yo esencial de Antonio Machado. Ha pasado el tiempo en que las almas miopes podían enredarse en esta o la otra peripecia de un yo accidental del poeta y perder, con ello, el acceso a la fuente secreta y viva de su poesía. La historia, cruel y clemente a un tiempo con los que le entregan su nombre —cruel porque poda accidentes, clemente porque depura esencias—, nos ofrece ya a todos el Antonio Machado puro, esencial, enteramente despierto a su verdadero ser. ¿No era acaso el despertar la ambición más íntima y constante de su alma?

Hemos querido ser y hemos llegado a ser ante el poeta lo que él pedía de nosotros en el proverbio de su primera madurez: hombres esenciales que le reciben en compañía y no le piden sino su entidad verdadera, cabal, exenta de accidentes. Nuestro mejor homenaje a su memoria reciente, aquello en que coincidimos los buenos aficionados a Antonio Machado con los buenos eruditos de Antonio Machado, es, sin duda, leerle, hablarle y hacerle nuestro siendo fieles a nosotros mismos y siendo para él, a la vez, el «tú esencial» que como poeta buscaba.

P. L. E.

Octubre de 1949.



YO VOY SOÑANDO CAMINOS



Antonio Machado
(1933)

Retrato

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,
mas recibí la flecha que me asignó Cupido,
y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario.

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;

mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso como deja el capitán su espada,
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Converso con el hombre que siempre va conmigo
—quien habla solo espera hablar a Dios un día—;
mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.

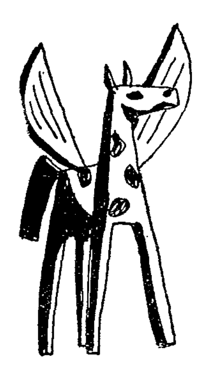
Y al cabo, nada os debo; debeisme cuanto he escrito.
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho donde yago.

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

DON ANTONIO MACHADO

OBRA INEDITA

LOS COMPLEMENTARIOS
PAPELES POSTUMOS
OBRA VARIA



MADRID
1949

"LOS COMPLEMENTARIOS"

APUNTES

1912
MADRID-BAEZA
1919-1924
SEGOVIA-MADRID

(ANTOLOGIA)

¡Qué difícil es
cuando todo baja
no bajar también!

* * *

Empleo a veces las palabras fuera de su recto sentido, a conciencia de mi error.

Las aliteraciones de que mis versos están llenos son inconscientes; no responden al trivial propósito de producir un efecto musical, que sería, por lo demás, en mi caso, siempre negativo. Pero no he querido nunca corregirlas, pues donde hay aliteraciones suele haber también riqueza de imágenes. Sólo recomiendo no leer nunca mis versos en alta voz. No están hechos para recitados, sino para que las palabras creen representaciones.

En mis libros suelen ir las composiciones en su primera forma, y las composiciones corregidas están, a veces, publicadas antes en periódicos o revistas.

Sólo inconsecuencias y errores superficiales pueden corregirse.

Lo esencial en arte es siempre incorregible.

Un defecto no es un descuido, sino una limitación.

La mayor tortura a que se me puede someter es la de escuchar mis versos recitados por otro.

Hay dos maneras de corregir: una es borrar; otra, hacer de nuevo.

Sólo publico para librarme del maleficio de lo inédito.

Y para no volver a acordarme de lo escrito.

Nunca estoy más cerca de pensar una cosa que cuando he escrito la contraria.

Toda composición requiere, por lo menos, diez años para producirse.

Cuando un poeta teoriza sobre poesía, puede decir cosas muy verdaderas, pero nunca dirá nada justo de sí mismo.

Hay dos modos de crítica: la inventiva y creadora, que ve lo que hay, y la negativa, que ve bien lo que falta.

Arte es realización. Por eso la buena intención fracasada, el propósito no logrado, puede condenarse. Pero el poeta puede reírse de la crítica, cuando señala fracasos con relación a propósitos que ella inventa o supone.

Los espíritus malévolos hacen siempre crítica mezquina, calumniosa.

* * *

RUEGO *a Dios nos traiga pronto a Don Miguel, antes de que en París nos lo crucifiquen.*
Temo mucho—¡ojalá me equivoque!—que Unamuno encuentre París más desierto que Fuerte-Ventura.
Que el Señor lo acompañe.
Que el Señor lo acompañe.
Que el Señor lo acompañe.
De franceses y de Chiriguos libra, Señor, a nuestro Don Miguel.

* * *

DESORIENTACIÓN

¿Hacia dónde caminamos? Tal vez sea ésta una pregunta que el hombre haya podido hacerse en toda época—digámoslo para prevenir fáciles objeciones—, pero reconozcamos su valor de actualidad, de expresión abreviada de un estado de conciencia que prepondera en nuestros días. Cierto que las inmutables estrellas que orientan el alma humana : amor, justicia, conocimiento, libertad, no han desaparecido. Se pregunta no más por la validez de las cartas marinas que el hombre había trazado para su propio navegar, bajo el impasible esplendor de esas inasequibles constelaciones. Todas las enseñanzas de la guerra tienen hasta la fecha un marcado valor negativo. Por de pronto, aparece claro el mayor fracaso, los más trágicos acentos de la catástrofe coincidiendo con la mayor concentración de vida y con las más hondas convicciones de la Europa culta. En primer término, la guerra fué perdida por Alemania. Alemania era la síntesis de Europa. Esperamos que la reducción de Alemania a despotismo oriental, es ya una inepta e innecesaria simplificación que nadie se atreverá hoy a tomar en serio.

Segovia, 1919.

* * *

EL AMOR TUERTO Y WERTHER EN ESPAÑA

«Allí—dice Pío Baroja, refiriéndose a un pueblo español—al joven Werther, con su álbum bajo el brazo, le hubieran pegado una pedrada en un ojo sin hacer caso de su sentimentalismo ni de sus ideas poéticas.» No elijo este trozo en la novela *Sensualidad pervertida*, sino que lo encuentro al abrir distraídamente las hojas del libro. Leo, después, toda la obra—admirable documento de psicología sexual—y creo hallar al párrafo transcripto una cierta castiza significación. Sabíamos de un Eros ciego y de un amor vidente o *intelletto*

d'amore, y no poco de un amor bizco, que anda por todas partes. Pensemos ahora en un amor tuerto, con su negro parche en el ojo huero, en un amor lisiado por accidente, el de una malaventura de Don Juan, o de un paseo solitario del cuitado Werther por las riberas del Ebro. Recordemos que el amor de Don Quijote por Dulcinea, tan noble y apartado del cauce de la pura animalidad, fué el amor descalabrado por excelencia. Lo castizo—en verdad—hemos de buscarlo—y que me perdonen los casticistas—en esa piedra arrojadiza que con tanta abundancia nos suministra la índole rocosa de nuestro suelo.

* * *

ALBORADAS

En San Millán
a misa de alba
tocando están.

Escuchad, señora,
los campaniles del alba,
los faisanes de la aurora.

Mal dice el negro atavío,
negro manto y negra toca,
con el carmín de esa boca.

Nunca se viera
de misa, tan de mañana,
viudita más casadera.

* * *

Todo poeta tiene dos musas:
Lo ético y lo patológico.
Cuidado con dar al espíritu la voz del cuerpo. No se confundan esas hondas resonancias.

* * *

EL PINTOR SOLANA

Este Goya necrómano o, lo que es igual, este antípoda de Goya, pinta con insana voluptuosidad lo vivo como muerto, y lo muerto como vivo. Mas hemos de perdonarle su insania en gracia a lo valiente de su pincel. Ese realismo de pesadilla que anima trapos, calaveras y maniquíes y amortigua los rostros humanos, exaltando cuanto hay en ellos de terroso e inerte, es el sueño malo del arte español, tal vez la visión complementaria de nuestra vigilia estética. Añadamos un poco de fiebre al ingenuo naturalismo que pasa, con planta segura, de la materia vista a la materia soñada, sin pisar un momento en lo ideal, y tendremos ese equívoco expoliario de la pintura de Solana.

* * *

EL YO.—Aquello de que no sé más que esto: que es una actividad pura y nunca reflexiva. Lo que nunca es objeto de conocimiento. El ojo que ve y que nunca se ve a sí mismo.

EL MUNDO NOUMÉNICO.—Aquello de que tampoco sé nada. Mero supuesto lógico de cosas que estarán en relación unas con otras, sin mantener ninguna relación conmigo.

EL MUNDO OBJETIVO DE LA CIENCIA.—El mundo de objetos descoloridos, descualificados, producto del trabajo

de la desubjetivación del pensamiento. Mundo de las relaciones cuantitativas. No tiene de objetivo sino la pretensión de serlo.

EL MUNDO DE MI REPRESENTACIÓN COMO SER VIVO. — Es el mundo de las cualidades, el mundo fenoménico propiamente dicho, producto de la reacción del sujeto consciente ante lo real, o de la respuesta de lo real al chocar con el sujeto consciente.

EL MUNDO DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS OTROS SUJETOS CONSCIENTES.—Este aparece, en verdad, englobado en el mundo de mi representación; pero dentro de él, se le reconoce por una vibración propia; son voces que distingo de la mía y del ruido que hacen las cosas entre sí. Estos dos mundos, que nosotros tendemos a unificar en una representación homogénea, el niño los distingue muy bien, aun antes de poseer el lenguaje. El rostro que se inclina hacia él sonriente y la voz de su madre son para él muy otra cosa que los objetos que pretende alcanzar con la mano.

* * *

Sólo recuerdo la emoción de las cosas,
y se me olvida todo lo demás;
muchas son las lagunas de mi memoria.

* * *

EL SIGLO XIX

El racionalismo cartesiano tuvo, en las postrimerías del siglo XVIII, su conversión popular al absurdo en el culto de la diosa Razón. Esta guerra europea es el fruto maduro de la superstición ochocentista. El siglo XIX, bajo sus dos modos ideológicos: romanticismo y positivismo, ha sido esencialmente

un siglo activista, pragmático. La razón se hace mística o agnóstica, todo menos racional, y ya no vuelve a levantar cabeza. El culto de la razón crece como un gran río, hasta salirse de madre. Goethe formuló, con la anticipación propia del genio, la fe de nuestros días: en el principio era la acción. El homúnculo activo salido de las redomas de Wagner, el estudiantón, es el soldado de esta guerra grande, un creyente en la diosa Acción y en la radical acefalia del mundo.

Algunos pretendidos filósofos se jactan hoy de novecentistas, y pretenden haber superado el ochocientos, profesando esa filosofía de mercaderes que llaman pragmatismo. Pero el pragmatismo es lo que llevaba en el vientre el siglo XIX, lo específicamente ochocentista.

* * *

APUNTES

*¿F*ALTARÁN *los lirios*
a la primavera;
el canto a la moza
y el cuento a la abuela,
y al llanto del niño
la ubre materna?

¿Los encinares del monte
son de retórica vieja?

Nunca desdeñéis las cópulas
fatales, clásicas, bellas,
del potro con la llanura,
del mar con la nave hueca,
del viento con el molino,
la torre con la cigüeña.

Riman la sed con el agua,
el fuelle con la candela,

la bruja con el rosario,
la jarra con la moneda.
Los cántaros con las fuentes
y la graciosas caderas,
y con los finos tobillos
la danza y la adolescencia.
El escudo con el brazo,
la mano con la herramienta,
y los músculos de Heracles
con el león de Nemea.

Mas si digo: hay coplas
que huelen a pesca,
o el mar huele a rosas,
sus gafas más negras
se calan los doctos
y me latinean:
¿Risum teneatis?
con gran suficiencia.

Y las nueve musas
se ríen de veras.

Segovia, 1919.

* * *

Al crítico corresponde señalar todo fracaso de un propósito como defecto artístico. En efecto, en arte no salva la intención; el arte es el reino de las realizaciones. Pero el crítico tiene el deber de señalar el fracaso con relación al propósito del artista, y está obligado a descubrirlo. Cuando ni por casualidad acierta a señalarlo, es el crítico quien fracasa. Se dirá que el crítico tiene derecho a censurar también el propósito del artista, cuando éste rebasa las fronteras del arte. También es cierto. Pero tendrá también la obligación de descubrir este propó-

sito antiestético, y de ningún modo podrá achacar al artista el propósito que no tuvo. (Entre algunos espíritus cultos y comprensivos, bien dotados para la crítica, cuyos nombres todos conocemos, se han deslizado muchos pedantuelos malévolos e incomprensivos que cultivan, acaso sin saberlo, la calumnia literaria. Los directores de periódicos deberían ejercer una cierta censura, para no dejar paso a los ineptos.)

* * *

«Tenemos favor, y estamos perdidos», dijo Don Francisco Giner.

* * *

De tanto y tanto soplar
su flauta no suena ni
por casualidad.

* * *

Conocí en Soria (1908) a un señor Noya, que fué segundo marido de la madre de la mujer de Bécquer. Este señor Noya me regaló, como presente de bodas, dos autógrafos de Bécquer, dos composiciones inéditas que seguramente Bécquer no hubiera publicado. Yo las quemé en memoria y en honor del divino Gustavo Adolfo. Este señor Noya, suegrastro de Bécquer, era viejísimo y debe haber muerto ya.

* * *

A JUAN RAMON JIMENEZ

LOS JARDINES DEL POETA

El poeta es jardinero. En sus jardines
corre sutil la brisa
con livianos acordes de violines,
llanto de ruiseñores,
ecos de voz lejana y clara risa
de jóvenes amantes habladores.
Y otros jardines tiene. Allí la fuente
le dice: Te conozco y te esperaba.
Y él, al verse en la onda transparente:
¡Apenas soy aquel que ayer soñaba!
Y otros jardines tiene. Los jazmines
añoran ya verbenas del estío,
y son liras de aroma estos jardines,
dulces liras que tañe el viento frío.
Y van pasando solitarias horas,
y ya las fuentes, a la luna llena,
suspiran en los mármoles, cantoras,
y en todo el aire sólo el agua suena.

* * *

Si se acepta nuestra hipótesis, la radical heterogeneidad del ser, tal como nos es revelada en nuestro mundo interior, en el fluir de nuestra conciencia surge el problema de la racionalidad, que se nos presenta con un carácter negativo. Objetividad no es ya nada positivo, es simplemente el reverso borroso y desteñido del ser. Sólo existen, realmente, consciencias individuales, consciencias varias y únicas, integrales e inconmensurables entre sí. Sólo es común a todas las consciencias el trabajo de desubjetivación, la actividad homogenizadora, creadora, de esas dos negaciones en que las conciencias coinciden: tiempo y espacio, bases del lenguaje y del pensamiento racional: del pensar cuantitativo.

* * *

Estoy en Madrid dispuesto a tornar a Segovia. He pasado algunos días enfermo con fiebres gástricas, con lo cual he aligerado un poco esta *too solid flesh*. Siempre que se pierde en peso, se gana en energía y en propósitos de porvenir. Nunca me siento peor que cuando estoy saludable y robusto; aunque comprendo que esta salud y robustez no pasa de apariencia.

* * *

La poesía occidental tiene en Rimbaud su extrema expresión dinámica. Después de Rimbaud la poesía francesa entra en un período de desintegración.

* * *

En un retrato el parecido debe ser tal, que no tengamos que preocuparnos de él. Así, cuando contemplamos estéticamente la naturaleza, lo hacemos con toda libertad, porque el

parecido no nos preocupa, pues no dudamos de que una cosa real se parezca a sí misma. Del mismo modo, ante el retrato de Martínez Montañés, de Velázquez, la cuestión del parecido no nos distrae de la contemplación estética, porque ni un momento se nos ocurre dudar de él.

CONSECUENCIA: la belleza de un retrato no estriba en el parecido, pero un retrato sin parecido es malo.

* * *

EL MILAGRO

En Segovia, una tarde, de paseo
por la alameda que el Eresma baña,
para leer mi Biblia,
eché mano al estuche de las gafas,
en busca de ese andamio de mis ojos,
mi volado balcón de la mirada.
Abrí el estuche con el gesto firme
y doctoral de quien se dice: aguarda,
y ahora verás si veo...
Abrí el estuche, pero dentro: nada;
point de lunettes... ¿Huyeron? Juraría
que algo brilló cuando la negra tapa
abrí del diminuto
ataúd de bolsillo, y que volaban,
huyendo de su encierro,
cual mariposa de cristal, mis gafas.
El libro bajo el brazo,
la orfandad de mis ojos paseaba,
pensando: hasta las cosas que dejamos
muertas de risa en casa,
tienen su doble donde estar debieran,
o es un acto de fe toda mirada.

Son dos poetas, autores de dos poemas de gran estilo. De filósofos tienen los dos muy poco; ni uno ni otro tuvieron la severidad del pensar, ni en la lectura de sus obras encontramos la emoción de lo verdadero, porque pensamos al leerlos que la verdad pudiera ser lo contrario de lo que cada uno de ellos afirma. Y es que la verdad de estas metafísicas no es filosófica, sino poética, es la expresión integral del alma de dos épocas.

Estos dos hombres, jocundos y creadores, rebosantes de vitalidad, han sido dos antípodas del pensamiento. Para Leibniz el ser pensante, ente de razón, está esparcido por todo el universo, no hay un rincón del mundo que no albergue una conciencia. En Schopenhauer el mundo alcanza la máxima opacidad, es todo él ceguera, acefalia, impulso ciego. Para Leibniz lo elemental es el espíritu, su átomo es un ojo que ve y aspira a ver más: la mónada que se basta a sí misma, ojo, luz e imagen en una misma realidad integral. Para Schopenhauer la esencial realidad es la voluntad, de la cual nada podremos decir, porque esta voluntad es *en principio,* no hay categoría intelectiva que le apliquemos para definirla, ni posición teórica desde donde podamos intuirla, de ella ha brotado el mundo de la representación, el sueño búdico, la vana apariencia en que se ahoga la conciencia humana. Si de algún modo se nos revela—en nuestro yo, donde el velo de maya alcanza alguna transparencia—es como dolor, ansia de no ser, apetencia de nirvana y de aniquilamiento de la personalidad. El ser y el pensar llegan en Schopenhauer al más completo divorcio; en Leibniz y Spinoza habían celebrado sus bodas de oro. En corto espacio de tiempo se dan dos metafísicas, que suponen dos creencias de raíz opuesta: la fe en la iluminación del mundo, en la total concientización del universo, y la fe, no menos arbitraria, en su total acefalia.

Nosotros hemos vivido el poema de Schopenhauer, con música de Wagner—y Nietzsche, claqueur primero, y luego re-

ventador—, y envidiamos a nuestros abuelos que vivieron el poema de Leibniz con música, algo tardía, de Mozart. No hemos de lamentarlo demasiado. También nuestro siglo alcanzará el prestigio de lo pasado, el que hoy tiene para nosotros el siglo de las pelucas, las casacas y las cornucopias.

* * *

Es evidente que la obra de arte aspira a un presente ideal, es decir, a lo intemporal. Pero esto de ninguna manera quiere decir que pueda excluirse el sentimiento de lo temporal en el arte. La lírica, por ejemplo, sin renunciar a su pretensión a lo intemporal, debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo. Es precisamente el flujo del tiempo uno de los motivos líricos que la poesía trata de salvar del tiempo, que la poesía pretende intemporalizar.

Porque esto no se comprende, se han hecho objeciones un poco inocentes a mi estética de la lírica.

* * *

Schopenhauer o Nietzsche, filósofos del siglo XIX.
Leibniz, filósofo del porvenir.

* * *

EL TABOU

Solución de todo problema

La cuestión religiosa es el gran *tabou* de nuestros indígenas. Todos han llegado a persuadirse de que tal cuestión no debe mentarse. La cuestión de régimen político, de forma de gobierno, es otro *tabou*, aunque de menor cuantía, desde que unos cuantos pedantones la declararon inesencial. Nuestra posición ante la guerra europea es ya otro *tabou*. La cuestión social lleva

el mismo camino. No está lejano el día en que con un ¡lagarto, lagarto! en boca de nuestros hombres de buen tono, la conciencia española (porque hay una conciencia española castiza) sacuda esta pesadilla. El problema de Marruecos dejará de ser problema muy en breve. Es el *tabou* en puerta. Cuando el cólera, que hace estragos en Rusia, llegue, si llega a este gran promontorio de occidente, tampoco habrá problema de higiene. El cólera será *taboué*, y nuestras autoridades inventarán un talismán o una simple palabra de conjuro para librarnos de esta preocupación.

* * *

TIERRA BAJA

Por estas tierras de Andalucía,
¿no arrancan rejas los caballeros,
como Paredes, el gran forzudo,
dicen que hacía?
¿No hay bandoleros?
¿Diego Corrientes, Jaime el Barbudo,
José María,
con sus cuadrillas de escopeteros?

¡Oh, enjauladitas hembras hispanas,
desde que os ponen el traje largo,
cuán agria espera, qué tedio amargo
para vosotras, entre las rejas
de las ventanas,
de estas morunas ciudades viejas,
de estas celosas urbes gitanas!

1919.

* * *

La nature que nous faisons paraître dans la seconde partie de notre vie n'est pas toujours, si elle l'est souvent, notre nature première développée on flétrie, grossie ou atténuée; elle est quelquefois une nature inverse, un veritable vêtement retourné.

MARCEL PROUST.

Esta observación de Proust le acredita de fino psicólogo. (Es preciso tener en cuenta, sin embargo, que el revés del vestido que parece mostrarnos alguna personalidad al fin de su vida, es, frecuentemente, el revés del vestido con que nosotros lo habíamos cubierto y que él se empeña en llevar del revés. Es un envés para nuestra apreciación de su carácter, seguramente no para la suya.)

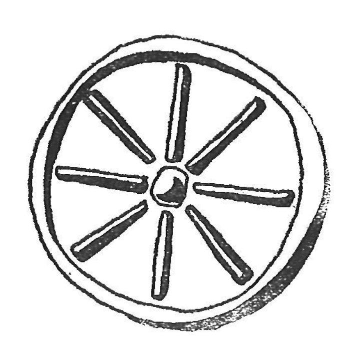
No conviene olvidar tampoco que nuestro espíritu contiene elementos para la construcción de muchas personalidades, todas ellas tan ricas, coherentes y acabadas como aquella —elegida o impuesta— que se llama nuestro carácter. Lo que se suele entender por personalidad no es sino el supuesto personaje que a lo largo del tiempo parece llevar la voz cantante. Pero este personaje ¿está a cargo siempre del mismo actor?

* * *

EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

«VOLETE *divulgare davero la filosofia? Pensate alla filosofia, e non a divulgarla». Son palabras de Benedetto Croce, que pueden hacerse extensivas a otros órdenes de actividad espiritual. No soy yo partidario del aristocratismo de la cultura, en el sentido de hacer de ésta un privilegio de casta. La*

cultura debe ser para los más, debe llegar a todos; pero antes de propagarla será preciso hacerla. No pretendamos que el vaso rebose antes de llenarse. La pedagogía de regadera quiebra indefectiblemente cuando la regadera está vacía. Sobre todo, no olvidemos que la cultura es intensidad, concentración, labor heroica, callada y solitaria; pudor, recogimiento antes, mucho antes, que extensión y propaganda.




Valdivieso 1949

DE "PAPELES POSTUMOS"
Y
OBRA VARIA

GENTES DE MI TIERRA

DURANTE *el tiempo que he vivido en París, más de dos años, por mi cuenta, he tratado pocos franceses, pero en cambio he podido observar algunos caracteres de mi tierra.*

La mayoría de los españoles que he conocido en Francia son gentes para quienes se cerró la frontera española. Algunos abandonaron la patria perseguidos por delitos políticos, los más son desertores del ejército; no faltan golfos, que se dicen bohemios, y entre ellos, espíritus inquietos y hombres de fantasía para quienes la suerte de vivir en París compensa de no pocas fatigas. Generalmente, estos emigrados españoles vienen de las grandes ciudades: Madrid, Barcelona, Valencia... Pero también he conocido en París gentes provincianas, de capitales de tercer orden, cuyas vidas me interesaron mucho por lo castizas.

Una tarde que conversaba en un café del Quartier con un amigo mío, se me acercó un joven a quien yo no acertaba a reconocer, pero a quien sin duda había visto en alguna parte.

—¿No se acuerda de mí?... Casares.

Era un hombre alto, delgado, de rostro imberbe, con ojos

verdes inquietos y sin pestañas. Llevaba un sombrero hongo y abollado y un gabán bastante raído.

En efecto, yo había conocido a Casares en una pequeña capital de provincia hacía ya ocho o diez años. Casares entonces era un jovenzuelo bastante presumido, que dirigía un periódico titulado «El Eco de X», que sostenía el cacique de la comarca. Casares se peleó con el cacique, y fundó entonces «El Desmoche», furibundo defensor de los intereses del pueblo.

«El Desmoche» fué el terror de la ciudad. En él arremetía Casares contra el alcalde, el gobernador, los concejales, los magistrados; denunciaba el juego del Casino, los chanchullos de la Hacienda, las piraterías de la usura y sacaba todo lo feo escondido a la vergüenza pública. En los primeros números Casares respetaba a los curas, temeroso de una excomunión del obispo, que le privase de lectores; pero los curas, que redactaban otro periodiquillo titulado «El Triunfo de la Fe», se metieron con «El Desmoche», y Casares entonces embistió fieramente contra «El Triunfo de la Fe».

Entre ambos papeles se entabló una lucha enconada. «El Triunfo de la Fe» encabezaba su editorial con palabras de este jaez: «Cuando una repugnante larva, un sucio gusarapo entre la baba infecta y el inmundo lodo...» Y «El Desmoche» respondía: «Si en la sagrada cátedra vierais aparecer una mula sarnosa, llena de esparabanes...» La mula a que «El Desmoche» aludía era canónigo, director y redactor de «El Triunfo», y la repugnante larva de que hablaba «El Triunfo», mi amigo Casares. No se citaban nombres, para eludir querellas criminales; y de este modo, el rojo y el negro se machacaban a su sabor. Pero al pobre Casares se le fué un día la pluma y estampó en «El Desmoche» el nombre del canónigo, acompañado de unos cuantos piropos. El canónigo entonces le llevó a los tribunales, y Casares fué condenado por injuria y calumnia y desterrado de la provincia.

Los curas quedaron dueños del campo. Casares lanzó el último número de su «Desmoche» y desapareció de la capital

con las palabras que puso Zorrilla en boca de Don Pedro el Cruel:

... Volveré algún día
y ¡ay del que entonce a aparecer se atreva!

Y éste era el hombre que tenía delante de mí. Pero Casares no era ya el joven presumido y decidor que yo había conocido. El tiempo hizo de él un hombre reservado y sombrío. Al descubrirse para saludar noté que tenía la cabeza calva.

—Siéntese y tome algo, amigo Casares—le dije.

Casares sentóse a nuestra mesa y pidió café.

—Cuénteme de su vida.

—Muchas calamidades—me respondió.— Los hombres como yo no pueden medrar. Para hacer fortuna es preciso doblarse y arrastrarse, y Casares ni se dobla, ni se arrastra.

Sus hábitos de periodista provinciano le hacían hablar de sí mismo en tercera persona. Y cuando decía: «Casares no hará esto..., no pensará Casares...», era como se dijese: «Nuestro digno Director...» Casares me contó las peripecias de su vida que precedieron a su expulsión definitiva del territorio español. En la capital de un distrito minero fundó un periódico titulado «El Zurriago», y la emprendió con patronos y capitalistas. El resultado de esta campaña fué dar con sus huesos en la cárcel. Cuando recobró la libertad, ofreció su pluma a un periódico de una capital andaluza, y fué su redactor en jefe durante algunas semanas. Pronto se declaró independiente, y fundó «El Vergajo», periódico comunista donde Casares aconsejaba a los trabajadores del campo que se comieran crudos a los propietarios rurales. Los propietarios rurales le propinaron una enorme paliza por mediación de los trabajadores del campo, y Casares huyó a Valencia, donde hizo campaña antimilitarista, y después a Barcelona, donde fué perseguido a raíz de la «Semana Sangrienta», y tuvo que pasar la frontera. Su vida en Francia había sido también lamentable. Tuvo que pedir trabajo en fábricas y almacenes, y fué embalador de

botellas, barrendero, cargador y hasta bestia de tiro, pues durante algún tiempo anduvo por las calles de París arrastrando un carricoche, con grave riesgo de morir aplastado por tranvías y ómnibus. Por fin, había conseguido algunas lecciones de español que le permitían vivir, aunque con mil apuros. Pero como asistía a mítines y a asambleas anarquistas y la Policía francesa tenía malos informes suyos, pensaba que pronto le expulsarían de Francia y se vería obligado a pasar la frontera de Bélgica. A España no podía volver.

Los hombres como Casares tienen un billete circular para andar por el mundo, que no les permite parar dos veces en la misma estación.

Yo no sé si los hombres como Casares, de rígida mentalidad y tan definitivos *que en nada los modifica su propia vida, hombres batalladores y románticos, siempre dispuestos a* tomarse, *como Don Quijote, con Satanás en persona, son los rezagados de una raza incapaz y absurda o, por el contrario, los supervivientes de un gran pueblo desaparecido y que pudieran convertirse, acaso, en precursores y progenitores de otro gran pueblo del porvenir. Lo cierto es que me inspiran profunda simpatía. En Cuenca o en Soria, en Segovia o en Albacete, en Jerez de la Frontera o en Fregenal de la Sierra, no falta nunca un Casares dispuesto a fundar un periódico para defender* la idea *y pelearse con su propia sombra. Bajo una apariencia vulgar, humilde y trasnochada, persiste en este hombre el fiero individualismo de nuestra raza. No preveía Casares que el medio haya de ser necesariamente más fuerte que el individuo. Allí donde la uniformidad mental ejerce la presión más formidable, y donde un elemento de rebeldía se encuentra en el más absoluto desamparo,* el hombre casares *lucha solo, arremetiendo valientemente contra todos. Yo he presenciado esta épica lucha durante años enteros, y hasta en ocasiones me parecía la victoria indecisa. Al fin, un puntapié unánime, al que concurren los que parecían indiferentes y aun los benévolos, da con Casares en tierra. Pero, a los pocos meses de la desaparición de-*

finitiva de Casares y de la muerte de «El Desmoche», veréis a un joven mal vestido y con cara de pocos amigos que se pasea por las calles con un grueso bastón en la mano. Es el fundador, director, redactor y repartidor de «El Alacrán» o de «La Escoba», periódico radical, digno sucesor de «El Desmoche»...

* * *

Pasados algunos meses volví a ver a Casares en la terraza de otro café del Barrio Latino. Tenía el rostro más pálido y el gabán más raído. Tomaba cerveza en compañía de un joven andaluz picado de viruelas, de ojos saltones, de una movilidad inquietante, que accionaba con ademanes descompuestos y cuyo rostro expresaba tan pronto odio agresivo como burla y menosprecio. Ambos discutían; pero Casares parecía acorralado por el andaluz.

—A la horca os mandaba yo.

—¿Por qué?—preguntaba Casares, con expresión ingenua, mientras se limpiaba el sudor de la calva con el pañuelo.

—Porque sois fieras—respondía el andaluz con voz tonante, mirando a Casares fijamente con los ojos inyectados en sangre—. ¡Fieraaas! Y después de una larga pausa añadía: Pero ven acá, pedazo de alcornoque; ¿vosotros no predicáis la violencia y el crimen contra la sociedad constituída?

—Sí, contestaba Casares. Contra una sociedad infame.

—Y vosotros, angelitos patudos, ¿qué esperáis de esa sociedad? ¿Queréis que os convide a merengues? Y el andaluz dió a Casares una palmada en la calva. Casares, algo corrido, sonreía bondadosamente.

—Bueno—añadió el andaluz—; si me pagas otro bock, cuenta conmigo para ponerle un petardo al propio Maura en el trasero.

Yo conocía también, de antiguo, al joven andaluz interlocutor de Casares. Perico Lija era hoy un perdis, bohemio, si queréis; pero había sido un chico aprovechado. No es extraño que los chicos aprovechados acaben en golfos; lo con-

trario, sí, aunque también hay casos. Nos conocimos siendo niños en un colegio de Sevilla, donde estudiábamos el último año del Bachillerato. Perico era el más aventajado alumno de la clase. Yo era entonces un estudiante menos que mediano. De aquí el aire de superioridad con que siempre me trató. La vanidad escolar no se cura nunca. Después, Perico Lija pasó a estudiar Leyes en el Sacromonte de Granada, donde obtuvo una beca o pensión para Italia. Esto era lo que por mí mismo y por informes fidedignos sabía yo de Perico Lija. Después he sabido otras cosas que no le favorecen, y él me contó mil historias, en las cuales no creo.

Perico Lija es embustero, charlatán y polemista. Tiene, sobre todo, fantasía, lo que llamamos fantasía los andaluces. La fantasía andaluza es única en el mundo. No sirve para reproducir ni para crear; es algo que tiende a deslumbrar y a aturdir; es una alarma moruna, combinada con fuegos de artificio y que termina siempre con un golpe al candil para llevarse algo. La inconsistencia mental de Perico Lija le permite discutirlo todo, tomando siempre el punto de vista contrario de su interlocutor. Frente a Casares, Perico defiende el orden y la religión; frente a gentes tímidas o aburguesadas, se muestra anárquico, subversivo, partidario, sobre todo, del amor libre. Dispone de gran cantidad de lugares comunes, que combina con chistes de almanaque; es un formidable polemista de café. No obstante su afán de pelea, acaba diciendo siempre lo que le conviene decir, y procura no indisponerse con nadie antes de obtener alguna ventaja o utilidad.

El hombre lija, *también frecuente en nuestra tierra, es un emancipado por egoísmo de trabas y obligaciones. Perico tenía a sus padres en España. Sus padres—ricos ayer, hoy viejos y pobres—habían hecho por él toda suerte de sacrificios para educarle y atender a sus necesidades y a sus caprichos. Perico Lija no se acordaba de sus padres.*

Perico Lija había abandonado a su mujer y a dos niños en España, y vivía en París amancebado con una joven, de la cual tenía un hijo. Según confesión propia, pronto rompería

este último lazo, porque—lo que él decía—el hombre debe ser libre.

Perico Lija era uno de estos hombres desdichados por un exceso de egoísmo, unido a una sensualidad bestial, y a quienes muchas veces falta para comer y rara vez para emborracharse; de esos hombres que explotan la miseria accidental a que les llevan sus vicios, acudiendo a la benevolencia del prójimo y pensando que la humanidad entera no tiene otra misión que ayudarles y sostenerles.

Estos hombres sienten un gran desdeño por los ingenuos del tipo Casares, entes sencillos, de escasas necesidades y sin vicios, que luchan sin embustes y sin ventajas, y a quienes la vida trata muy duramente. Lija, pues, dice que Casares es un burgués en el fondo, con lo cual cree haber dicho bastante contra su amigo. Casares, en cambio, dice de Perico Lija que es un chico muy instruído y de muy buena imaginación.

Casares, después de pagar otra consumición a su amigo, le propuso fundar un periódico en París para hacer la revolución en España. Lija trataba de disuadirle. Lo que convenía era fundar una revista para explotar la vanidad de los americanos, poniendo al frente de cada número el retrato de un general o de un doctor. La idea era excelente y él contaba ya con el caballo blanco. A Casares no le entusiasmaba la proposición, y Lija, después de mirarlo con desprecio, pasó a otro tema.

—Como comprenderás—dijo Perico Lija—, tenemos que asistir mañana al baile de Quat'Z-arts.

En París celebran los artistas todos los años un baile monstruo, al que asisten los hombres disfrazados y las mujeres desnudas. Es una fiesta llena de pretensiones paganas, que admira a los rastacueros.

Casares no estaba muy persuadido de la necesidad de asistir a aquella bacanal. Lija insistía:

—Es necesario que me procures cuarenta o cincuenta francos. Yo me encargo de conseguir billetes gratis. Por los disfraces, no te apures. Yo tengo el mío de higorrote, y a ti

te disfrazo de piel roja por menos de dos francos. Tú sabes que dentro de unos días tengo guita: conque apoquina.

Ignoro si consiguió Lija sacar al pobre Casares su menguado caudal, ganado con lecciones de español a franco la hora, y si a la siguiente noche asistieron al baile.

* * *

Pasados algunos meses volví a ver a Casares, y le pregunté por Lija.

—Le tenía por persona decente; pero es un canalla—me dijo muy serio—. Sí, es un canalla; no lo dude. Ya sabe usted que Lija vivía con una pobre muchacha, de quien tiene un hijo de algunos meses. Muchas veces me dijo que pensaba abandonar a la mujer y al niño. Yo no lo creía. Pues bien; ayer se me presentó en casa la pobre muchacha con la criatura en brazos, diciéndome que Lija la había abandonado y que no sabía su paradero. A mí me consta que Lija había cobrado una cantidad hace unos días. ¿Qué le parece a usted? Es un malvado. En mi casa tengo a la mujer y al niño y ando buscando a Lija por todo París, y si lo encuentro le juro a usted que le rompo la crisma.

Después no he vuelto a tener noticias de Casares. ¿Lo habrán expulsado de Francia? ¿Estará en la cárcel? ¿Habrá vuelto a España para fundar «El Zurriago» en Mataporquera? No sé... Acaso ha muerto en la cárcel o en el hospital. A Perico Lija lo vi algunos años más tarde, en una barraca de Montmartre. Sí, aquél Jonás que salía del vientre de una ballena de cartón tocando la guitarra, era Perico Lija.

Reproducimos el texto autógrafo de «Gentes de mi tierra», aunque se encuentra publicado fragmentariamente.

¿Qué representa en la España actual el joven maestro Ortega y Gasset? ¿Cuál es la causa de su prestigio entre la juventud progresiva española? ¿Por qué sus libros se esperan con impaciencia y se leen con avidez? ¿Por qué esta voluntad de artista y de pensador va acompañada y como amorosamente reforzada por otras buenas voluntades que pretenden crearle un ambiente de espera impregnada de simpatía en el cual pueda aquélla alcanzar su máxima atención?

Sumariamente se podría responder: porque vemos que Ortega y Gasset tiene talento. Pero con esto las preguntas quedarían incontestadas. Muchos talentos se han producido en el yermo de la indiferencia ambiente y aun de la hostilidad. A nadie importaba hace veinte años que Ganivet o Unamuno, que Baroja, Azorín o Valle-Inclán tuvieran mucho nuevo que revelarnos; eran ellos mismos cosa nueva, y su obra tuvo mucho de agresiva porque reaccionaban contra un medio enemigo, y algo de violenta porque pretendían hacerse oír de oídos sordos o, más bien, distraídos.

Ahora podemos intentar nueva réplica. El triunfo de estos veteranos es, en gran parte, la creación de ese ambiente propicio al desarrollo y expansión de nuevas personalidades. Conforme; pero con esto no contestamos suficientemente. Estos mismos autores han producido sus obras mejores, algunas insuperables, después de su época de combate; nuevos valores se han revelado. El reciente libro de Ayala, El sendero innumerable, *es el fruto de la lírica moderna. Supera en mucho todo lo intentado; su valor es definitivo, tal es al menos mi humilde opinión. Y, sin embargo... Estas obras se gustan y se admiran, pero dentro de un núcleo reducido, aunque selecto. Intentaremos otra contestación. Ortega y Gasset fué revelado al público en trabajos que parecían interesados en influir en la política española, y la política es cosa que interesa a más gente. Pero no nos engañemos: lo que interesa a los más, en política, es la perspectiva de un acta o de un destino, precisamente lo que nadie puede esperar de Ortega. No es por aquí.*

Ortega y Gasset representa, a mi entender, en primer término o en primer plano, un gesto nuevo: el gesto meditativo; es el hombre que hace ademán de meditar. Este es un estilo, y el estilo es el ademán del hombre. No confundamos el ademán con lo que los franceses llaman «pose», y ahorremos definiciones.

* * *

NIÑAS EN LA CATEDRAL

El escultor de Segovia

En estas viejas ciudades de Castilla, abrumadas por la tradición, con una catedral gótica y veinte iglesias románicas, donde apenas encontráis rincón sin leyenda ni una casa sin escudo, lo bello es siempre y no obstante—¡oh, poetas, hermanos míos!—lo vivo actual, lo que no está escrito ni ha de escribirse nunca en piedra: desde los niños que juegan en las calles—niños del pueblo, dos veces infantiles— y las golondrinas que vuelan en torno de las torres, hasta las hierbas de las plazas y los musgos de los tejados.

* * *

Si dijéramos que nadie ha escrito en castellano hasta nuestros días de modo tan perfecto y acabado como don Ramón del Valle-Inclán, sentaríamos una afirmación sobrado rotunda, y diríamos, no obstante, una gran verdad. Don Ramón del Valle-Inclán se planteó, cuando comenzó a escribir para el público, el problema de la forma literaria como un problema que rebasaba los límites del arte.

"EL CONDENADO POR DESCONFIADO"

El presente artículo, cuyo autógrafo reproducimos, fué escrito el día 11 de octubre de 1924, vísperas del estreno, en el Teatro Español de Madrid, de la refundición del drama El Condenado por Desconfiado, *de Tirso de Molina, realizada por Antonio en colaboración con su hermano Manuel y de J. López. Por causas desconocidas, el trabajo no llegó a publicarse, reproduciéndose hoy merced a la gentileza de don Francisco Machado, hermano y heredero del gran poeta, a quien desde este lugar transmitimos nuestro agradecimiento.*

VA para cuatro siglos que un fraile de la Merced, el maestro Tirso de Molina, dió a la escena patria la obra que, con muy escasas supresiones y ningún añadido, ha de representarse mañana en el Teatro Español.

El condenado por desconfiado es un drama religioso, del cual ha podido decir don Marcelino Menéndez y Pelayo: «De la rara conjunción de un gran teólogo y de un gran poeta en la misma persona pudo nacer este drama único, en que ni la libertad poética empece a la severa precisión dogmáti-

ca, ni el rigor de la doctrina produce aridez y corta las alas a la inspiración, sino que el conjunto dramático y el concepto trascendental parece que se funden en uno solo, de tal modo que ni queda nada en la doctrina que no se transforme en poesía, ni queda nada en la poesía que no esté orgánicamente informado por la doctrina.»

Reparemos en que el drama religioso—a la española, católico a machamartillo—es, acaso, la creación más representativa de nuestro teatro nacional. Tal es, al menos, la opinión más autorizada. Reparemos también en que este género de drama, tan profundamente español, ya ni se escribe ni se representa en España. ¿Será porque hemos perdido, o vamos perdiendo, nuestra españolidad? ¿Será porque, aun conservándola, no gustamos de verla reflejada en escena? Esto equivaldría a haber perdido nuestro teatro. Cabe también que sea equivocado el supuesto de que hemos partido y que yerre la crítica más venerable cuando diputa el teatro religioso creación esencial de nuestra dramática. Todo ello podría averiguarse si la crítica histórico-literaria, que ya tenemos—léase el admirable estudio que al *Condenado por desconfiado* dedicó don Ramón Menéndez Pidal—, trabajase de acuerdo y al servicio de una crítica filosófica, que ya entre nosotros alborea. Mientras llega el día, más o menos remoto, en que esta labor se realice, cabe intentar una modesta y útil experiencia. Por ella, a nuestro juicio, debe comenzarse. Averigüemos si la obra que apasionó a nuestros abuelos del siglo XVII, en sus comienzos, conserva para nosotros, hombres del siglo XX, algún valor emotivo, si es capaz todavía de cautivar nuestra atención y de movernos al aplauso.

Esta experiencia que los actores del Teatro Español, los insignes Calvo y Muñoz y los refundidores intentarán mañana, es, en cierto modo, una aventura no exenta de peligro. La obra será representada sin añadidos, ornatos ni rellenos. Se respeta el original del maestro Tirso y se pretende de él que cautive al público actual, cuyos hábitos sentimentales siguen los cauces de la dramática moderna, muy aparta-

2

Reparemos en que el drama religioso — religioso a

la española, católico a machamartillo — es, acaso, la

creación más representativa de nuestro teatro nacional.

Tal es, al menos, la opinión más autorizada. Reparemos

también en que este género de drama, tan profundamente [illegible] ya

español, [illegible] en España,

ni se escribe ni se representa en España. ¿Cómo explicar esta aparente

contradicción? ¿Será porque hemos perdido, o vamos perdiendo

nuestra españolidad? ¿Será porque, aun conservándola

no gustamos de verla reflejada en escena? Esto equivaldría

a haber perdido nuestro teatro. Cabe también que sea

equivocado el supuesto de que hemos partido y que yerre la crítica

más venerable cuando diputa el teatro religioso creación

esencial de nuestra dramática. Todo ello podría averiguarse

si la crítica histórico-literaria, que ya tenemos — léase el

admirable estudio que al Condenado por desconfiado dedicó

Don Ramón Menéndez y Pidal — trabajase de acuerdo

y al servicio de una crítica filosófica, que ya entre

nosotros alborea. Mientras llega el día, más o menos remoto,

en que esta labor se realice, cabe intentar una modesta

y útil experiencia. Por ella, a nuestro juicio, debe comenzarse.

Averigüemos si la obra que apasionó a nuestros abuelos del

siglo XVII, en sus comienzos, conserva para nosotros, hombres

Autógrafo de D. Antonio Machado.

Madrid, 1924.

dos de nuestra dramática del Siglo de Oro. Si *El condenado por desconfiado*, el drama del hombre que se condena, que se hunde, literalmente, en el infierno, fuese no más que el fruto venerable de una sensibilidad enteramente proscrita, de la experiencia de mañana, sólo podrá esperarse un resultado negativo. No es obra viva, sino mero documento literario, la obra dramática que ha perdido su público. No estaba injustamente proscrita de la escena: bien yacía en el libro aguardando la curiosidad del erudito, del investigador histórico, del lector paciente y reflexivo.

Pero si, como nosotros sospechamos, Tirso de Molina, poeta y teólogo, era, más que teólogo, poeta, seguramente no sacó el drama de su teología, sino del sentimiento religioso, vivo en el alma de su pueblo y sin el cual ni se hubieran encendido las disputas doctorales que dividieron a jesuítas y dominicos, ni hubiera él mismo—Fray Gabriel Téllez—aprendido teología. En este caso, *El condenado por desconfiado*, drama religioso a la española, no puede haber perdido actualidad. No se extingue ni cambia de orientación en cuatro siglos el sentir religioso de un pueblo. Ahondando en nosotros mismos, encontraremos la fuente de donde brotó la obra del poeta.

Tal pudiera ser el resultado más feliz de la experiencia que ha de realizarse mañana. No era el teatro religioso el que había perdido su público, sino el público el que había, en parte, perdido su teatro. Y entonces no se trataría ya de resucitar lo muerto, sino—¡atención, autores!—de continuar lo vivo.

SOBRE LITERATURA RUSA

En el siglo XIX la literatura rusa influye en todas las literaturas europeas, sin excluir a la española. Las obras de Tourgueniev, de Dostoievski, de Tolstoy—cito no más los nombres más egregios—serán para muchos de vosotros, no sólo conocidas, sino familiares. Podemos preguntarnos: ¿Qué debe la moderna literatura europea, y dentro de ella la española, al genio creador de Rusia? ¿Qué es en literatura lo específicamente ruso?

Las lenguas eslavas—perfectamente ignoradas en España—no son todavía de uso corriente en la Europa culta. La producción literaria rusa nos es conocida por traducciones no siempre directas, frecuentemente incompletas, defectuosas muchas veces. Anotemos este hecho. Porque todos sabéis que traducir una obra es someterla a una dura prueba, y traducirla mal es casi borrarla. Al pasar de una lengua a otra sólo se salvan los más altos valores literarios. De toda la rica producción española ¿cuántas obras han logrado la estimación universal? Las *Coplas*, de Don Jorge Manrique; *La Celestina, El*

Quijote, *La vida es sueño* y *El burlador de Sevilla;* acaso la poesía de Góngora; seguramente la obra de nuestros místicos más excelsos. Todo lo demás es literatura para andar por casa; no puede pasar la frontera. Y es que los adornos, gracias y matices que pone en su obra el habla del poeta se amenguan, marchitan y corrompen cuando se les trasiega y vierte en otros moldes lingüísticos. Sólo si una obra contiene valores esenciales hondamente humanos y una sólida estructura interna, puede—aun disminuída por la traducción—ser admirada en lengua extranjera. Tal calidad pudiera tener la novela rusa. Traducida, y mal traducida, ha llegado a nosotros. Sin embargo, decidme los que hayáis leído una obra de Tourgueniev—*Nido de hidalgos*—, o de Tolstoy—*Resurrección*—, o de Dostoievski—*Crimen y castigo*—, si habéis podido olvidar la emoción que esas lecturas produjeron en vuestras almas. Yo os daría por docenas novelas de ilustres autores contemporáneos, muchas de españoles, seguro de que habríais de devolvérmelas después de hojear sus páginas con hastío. Y si todo cuanto hay en vosotros de humano vibra hasta la raíz y se conmueve por la magia de una obra que fué, acaso, vertida del ruso al alemán, del alemán al francés y del francés al misérrimo español de un traductor catalán, que trabajó a peseta por página (y no creáis que exagero al mostraros esta escala de degradaciones literarias, porque hasta hace muy pocos años no han circulado entre nosotros sino versiones de esta índole), decidme: ¿qué riqueza estética no hemos de asignar a esta obra en su fuente originaria, en la lengua rusa en que fué pensada y escrita?

Universalidad, creo yo, es la primera excelencia que hemos de señalar en la literatura rusa, sentido de lo íntegramente humano, porque sólo este valor esencial puede sufrir la ruda prueba que hemos descrito.

Pero al decir universalidad hemos dicho demasiado y no suficiente. ¿Qué suerte de universalidad es ésta que asigna-

mos a los libros rusos? Por la razón se define al hombre; ente de razón le diputan las escuelas filosóficas intelectualistas desde Platón a Descartes. Es la razón la facultad de los conceptos generales, de las ideas; en ellas hay una forma de universalidad. Pero no es ésta la que descubrimos en los libros rusos, muchos de los cuales nos parecen a veces frutos de la misma locura.

La razón humana será un don divino—yo no lo dudo—, pero tuvo que ser inventada, descubierta por el hombre mismo; ser el fruto bien maduro de una experiencia, que algunos pueblos no han realizado plenamente todavía. Fué en Grecia, y en la divina Atenas, cien veces sagrada, donde el hombre descubre y se adueña de su propia racionalidad por el hábito de pensar en común: al amparo de las democracias helénicas, los hombres libres, los ciudadanos convierten el pensamiento en un hábito social, en una actividad de ágora, de plaza pública. El hombre libre opina, discute, polemiza, conversa, dialoga, contrasta su propio pensar con el de su prójimo y averigua por sí mismo—no acepta como dogma—que las normas y categorías de su entendimiento no son individuales, sino específicas, que revelan la común estructura del espíritu humano y que, por ello, hay verdades a que todos los hombres pueden elevarse porque son el fruto del pensar de todos: que existe una objetividad. Tal fué el resultado, más tarde, de la mayéutica socrática, del arte de partear espíritus, la gran conquista del genio helénico realizada plenamente cuando la actividad del ágora pasó al jardín de Akademos, donde disertaba el divino Platón.

Pero el pueblo ruso, sometido hace años al imperio despótico de los zares, sin hábitos de ciudadanía, sin libertad política, no ha conocido aún, como tal pueblo, esta forma de eucaristía; la comunión en las ideas no ha socializado aún su pensamiento, ni alcanzó la dialéctica, cuyo fruto tardío es la pura especulación filosófica. Buscaréis en vano un gran nombre ruso en la historia de los grandes sistemas de ideas. Falta

hoy a Rusia metafísica propia, y una de las causas del fracaso de su gran revolución acaso sea el desmedido tributo que las mentalidades directoras de Rusia rinden necesariamente al pensamiento alemán, al determinismo económico de Carlos Marx.

Pero hay otra forma de universalidad que no la expresa el pensamiento abstracto, que no es hija de la dialéctica, sino del amor, que no es de fuente helénica, sino cristiana; se llama fraternidad humana, y fué la gran revelación de Cristo.

El viejo testamento no es todavía un libro íntegramente humano y mucho menos divino; Javeh es un Dios guerrero y nacional, tutor o guía de un pueblo elegido a través de la historia. Este pueblo apenas conoce otro valor que el genésico. Para el hebreo la castidad es sólo virtud en cuanto encauza el impulso genésico y asegura la prole. El hebreo repudia la mujer estéril y exalta al patriarca, al semental humano. No ya en el sentido trascendente ni aun siquiera en el familiar es el amor fraterno una exigencia ética. El amor no rebasa apenas las fronteras de la animalidad, cabalga sobre el eros genesiaco y no ha tomado aún la línea transversal, no es de hermano a hermano, sino de padre a hijo. El imperativo de la castidad aparece en el Evangelio con una significación completamente distinta. Castidad es ya superación, no aniquilamiento del sentido biológico del amor. Tregua de la sexualidad prolífica que haga posible la honda revelación del amor fraterno y la comunión cordial y el reconocimiento de un padre común supremo garantizador de la hermandad humana.

En la idea, dice el pensamiento platónico, hay siempre un punto de vista y al par un límite del pensar humano. Donde haya un hombre, nos dice el Cristo, allí está la humanidad entera. El pensamiento del hombre pretende vanamente anclar en lo absoluto, mas las ideas trascendentes, inasequibles como las estrellas que nunca podremos alcanzar, las ideas nunca realizadas orientan la mente humana, sirven también como las estrellas para navegar, nos guían en la ruta nunca terminada

del conocer. El corazón del hombre, nos dice el Cristo con su ansia de inmortalidad, con su anhelo de perfección moral, con su sed de amor nunca saciada, tiene ante sí también un camino infinito hacia la suprema inasequible perfección del Padre. Y este ansia, esta sed que tú, hombre, descubres con sólo mirar a tu propio corazón, es la de todos los hombres. Los que ayer comulgasteis con las ideas bajo los pórticos de Atenas, los ciudadanos libres, cuya vida entera reposaba sobre el trabajo de los esclavos, no habéis comulgado aún con los corazones. Lo que vosotros llamáis simpatía—recordemos la bella fase de Eurípides en su *Antígona*—, es cuando más, compasión, sufrimiento común, dolor pasivo, fatal, impuesto por los dioses; no es todavía libre tarea de los corazones, fraternidad humana.

Los pueblos de cultura integral, los herederos de la civilización heleno-cristiana, saben de ambas formas de universalidad, porque pasaron por la doble experiencia histórica de las luchas políticas y religiosas. De entre ellos no podemos excluir a Rusia, pero el más superficial conocimiento de su historia nos muestra su enorme atraso político y social. Mas su literatura, en cambio, nos revela cuán profundamente ha penetrado el Evangelio en el alma rusa. El despotismo oriental de sus emperadores, desde Juan el Terrible hasta nuestros días, condenó a la incultura y al sufrimiento a casi toda la población eslava, al pobre campesino, al mujik triste, vacío de ideas y lleno de supersticiones, al mujik que no conoce aún la vida social y cuyo corazón, como la tierra empedernida por el hielo en que sufre y trabaja, es el fruto de esta misma cruel tiranía, y sólo encierra el odio, el miedo y la desesperanza. Y los poetas rusos, los novelistas, los pensadores, la aristocracia intelectual nacida casi toda ella en la clase noble, al mirar a su patria sólo encontró un tema realmente ruso: el dolor humano. Un sentimiento de piedad impregna toda la moderna literatura rusa. Desde Puchkine y Lermontof, muertos trágicamente en los primeros años del siglo XIX, hasta Chejof y Gorki, nuestros contemporáneos, los libros rusos contienen

estas dos notas esenciales: 1.ª Una falta de coherencia lógica, y, si queréis, una lógica extraña al genio de occidente, sobre todo, al genio latino. El Vizconde Melchor de Vogüe, en un reciente trabajo sobre la obra inmortal de Fedor Dostoievski, *El idiota,* dice estas o parecidas palabras (cito de memoria): «El rasgo dominante que diferencia los personajes de esta obra, de aquellos a que estamos habituados en nuestra novela, es su falta de disciplina mental. Un buen latino domina, o cree dominar su razón; no duda del poder que posee para dirigirla, encauzarla y convertirla en una fuerza siempre sumisa. Entre los rusos de Dostoievski esta fuerza aparece indisciplinada, su pensamiento es como un resorte que no obedece a la voluntad del mecánico, procede por saltos bruscos con súbitas transiciones del llanto a la risa. Y este pensamiento es además complicado y sutil; algunas frases sencillas en apariencia, ocultan una docena de intenciones equívocas.» Y es natural, el pensamiento ruso no es pensamiento de polemistas, de dialécticos, de razonadores ni de filósofos especulativos; es pensamiento ascético, místico, solitario; no es lógica, sino intuición.

2.ª Esta tendencia colectiva, marcadamente irracionalista o insuficientemente racional, que nos desconcierta en la novela rusa, creadora de tantos extraños personajes, que viven y se agitan como en un mundo de pesadilla, se compensa ampliamente con esa otra tendencia hacia los universales del sentimiento; ansia de inmortalidad, piedad hacia los humildes, amor fraterno, deseo de perfección moral, anhelo de suprema justicia, cristianismo en suma. Se diría que el ruso ha elegido un libro, el Evangelio, lo ha puesto sobre su corazón y con él y sólo con él pretende atravesar la historia.

¿Recordáis alguna novela de León Tolstoy? Es Tolstoy, sin duda, la síntesis del alma rusa. Su obra es además la que mejor conocemos en España. Traed a la memoria alguna página del *Príncipe Delhi*, de *La guerra y la paz*, de *Resurrección*, y evocad sus personajes centrales. Son hombres y mujeres siempre en pugna con las normas del mundo, siempre inquietos y

descontentos de sí mismos, pero siempre, también, buscando a su prójimo para curarle de sus dolores, para aliviar su miseria. Les preocupa—como a nuestro egregio Unamuno—el problema esencial, el del último destino del hombre (recordad la hermosa muerte del príncipe Andrés en *La guerra y la paz*); dudan, vacilan, como dudan y vacilan las almas sinceras y profundas, siempre divididas en sus entrañas; pero siempre se diría que alcanzan a ver una luz interior reveladora de la suprema esperanza. Su religiosidad es mística, porque busca a Dios por el camino del amor. Su misticismo es cristiano, de combate íntimo, activo, dinámico..., no pasivo, contemplativo y panteístico a la manera oriental. Estos hombres y estas mujeres, estos personajes de la obra de Tolstoy, se aman y se desean con amor humano, apasionado, violento a veces. Las pasiones desenfrenadas son frecuentes en las novelas rusas. Muchos de estos personajes son entes crapulosos y degradados. Pero yo os desafío a que me citéis una sola página rusa en que el amor carnal no esté superado por el amor íntegramente humano, en que la mujer sea exaltada únicamente como medio de placer. Lo que llamamos pornografía, esa baja literatura que halaga no más la parte inferior del centauro humano, es algo muy ajeno al alma rusa. Cuando pasamos de la novela francesa—más o menos refinadamente sensual—a la novela rusa, estamos en otro clima espiritual. De Tolstoy a Anatole France—os cito al más ilustre nombre francés—hay más distancia que de la estepa rusa al Jardín de Epicuro.

Y ahora podemos repetirnos la pregunta con que comenzamos esta conferencia: ¿Qué debe la moderna literatura occidental a las letras rusas? Los pueblos que alcanzaron un alto grado de prosperidad material—Francia, Alemania, Inglaterra, Italia—y también un alto grado de cultura (lo uno no va sin lo otro) tienen un momento de gran peligro en su historia, peligro que sólo la cultura misma puede remediar. Estos pueblos llegan a padecer una grave amnesia, olvidan el dolor humano, su civilización se superficializa, toma el sentido de la uti-

lidad y del placer, olvidan esa tercera dimensión del alma humana: el fondo religioso de la vida, el sentimiento trágico de ella que dice el gran Unamuno; dejan a un lado los problemas esenciales y paralizan sin saberlo los íntimos resortes de su misma civilización. La literatura rusa ha sido un enérgico y vibrante despertador que nos desvela y ahuyenta de nosotros el sueño epicúreo.

ANTONIO MACHADO.

Conferencia pronunciada en la «Casa de los Picos». Segovia, 6-4-1922.



A ORILLAS DEL GRAN SILENCIO

CARTA DE OCTAVIO DE ROMEU AL PROFESOR JUAN DE MAIRENA

POR

EUGENIO D'ORS

Su ameno talante, señor profesor, no tomará a mal esta mi osadía de una directa interpelación, subitáneamente removedora de la quietud en que, de tiempo ha, yacemos entrambos. Sobre que, al final de las presentes líneas, ha de encontrarse su justificación temática, ¿no las absolverá, ya desde el principio, la consideración de la fraternidad que nos une—evidente, si no siempre vista—, como nacidos que somos los dos a lo largo de una época; y dentro de la estirpe de un progenitor que, por aquel entonces, acababa de conocer epifanía universalmente gloriosa? En la figura de un profeta semidivino se había desdoblado el filósofo Federico Nietzsche. No cuesta demasiado el tomar como inmediata descendencia suya, entre nosotros, al Antonio Azorín, a que trascendió por algún tiempo don José Martínez Ruiz; al Silvestre Paradox, recurso de don Pío Baroja; al marqués de Bradomín, espejo y bravata de don Ramón del Valle-Inclán. Luego, vuestra merced, señor profesor, y yo mismo, ¿no pertenecemos igualmente a una familia cuya pululación no cesa desde

el instante en que don José le mintió a su personaje un paraguas rojo, hasta el otro instante en que Ramón se decide a lanzarse personalmente a la calle con él? El «pequeño filósofo» no tardó en destruir a su criatura, tomándole el apelativo a título simplemente de pseudónimo. El greguero sin grey se mete inmediatamente en la piel de su mito, hasta el punto de no emprender siquiera el trabajo de buscarle nombre. Azorín es Martínez Ruiz; Gómez de la Serna quiere ser fabuloso. Mas en lo intermedio—en lo intermedio, conceptual como cronológicamente—, usted, señor Mairena, y yo mismo, perseveramos en un delgado existir, de cuya índole particular vanamente han intentado sendas definiciones: Freud, en la ciencia psiquiátrica; Unamuno, en la exégesis quijotesca; Pirandello, en la invención teatral; pero que solamente podrá ser entendido, ya que nunca razonado, por quien logre, para los vuelos más ágiles de su pensamiento, romper las amarras del principio de contradicción.

Y, en este punto, en el de invocar, para excusa de un atrevimiento, una genealogía—arbitrio no desconocido, por cierto, entre gente que llamamos manejadora del sable—, una duda me asalta. Tengo a placer de mi mano un texto extranjero, un recorte de la *Gazette de Lausanne,* de minerva anónima, pero de gran interés, y que mi amiga Marcela Dunant desde allí me remite; texto donde, a propósito de Anatole France, éste, sin más ilustración, es todavía aludido con el vocablo «Monsieur Bergeret»... Usted y yo recordamos con viveza a cuál episodio literario la rezagada alusión corresponde: ¿cabría decir lo mismo de las nuevas promociones literarias y lectoras? Monsieur Bergeret, invención del autor de «Thais»—¿pero, acaso, esta nueva perífrasis tiene más seguridad de decirles algo?—, alcanzó, es verdad, difusión muy grande: no cabe decir que haya luego alcanzado larga pervivencia. Y, aun dejada la cuestión de su caducidad aparte, ¿quién le atribuiría intensa fecundidad? A Zarathustra, sí; y las señales de su poder visibles quedan entre sus sucesores. Monsieur Bergeret, menos que en parte alguna, hubiera po-

dido tenerlos en España. Aquel escéptico era demasiado inerte para beatificado en tierra de fe. Aquel humanitario era demasiado blanducho para que se le aficionasen en tierra de crueldad. Si cualquier desdoblamiento literario de la personalidad se nos presenta, bien entendido, como una representación en microcosmos del anhelo cósmico hacia el superhombre, el tomar el tipo de aquel fatigado intelectualoide francés como vereda resultaba el peor camino para que unos escritores hispánicos diesen rienda suelta a su sed, más o menos disimulada, de superhombría. Ni «Pío Cid», a quien, si acaso, pudiera, pensando mal, atribuirse una filiación—más explicable por impregnación que por empreñamiento—en la figura de Robinson Crusöe—tan vigorosamente mítica ésta que hay viajero que busca, frente a Venezuela o en otros paralelos, la isla de sus soledades—, ni Bradomín, bretón, pero no francés—por su carlismo a molde y escuela de Barbey d'Aurevilly—, tienen nada que ver con el erudito del Quai Voltaire. Con Zarathustra, mucho; que era casi un dios y, desde luego, un profeta imperioso. Con Zarathustra, que *mandaba,* allí donde Bergeret se contenta con *ironizar;* que se sienta en el trono, allí donde el otro se limita a servir de testigo. Expresión de la voluntad de potencia y hasta de prepotencia el uno. De la voluntad de conocimiento, y hasta, burguesamente, de bienestar, el otro, hay entre monsieur Bergeret y Zarathustra, considerados como arquetipos, la misma diferencia que separa al Pantagruel renacentista del tridentino Don Juan.

¿Don Juan, dije?... «Ni un seductor Mañara ni un Bradomín he sido», cantaba de sí propio nuestro querido Antonio Machado, que si el potente Nietzsche os engendraba, haciéndoos hermano de tantas duplicantes criaturas, él, como mayeuta o partero, os alumbró. Es una confesión templada, a medio camino entre la contrición y el alarde. A la par denuncia el ejemplo de quien en tan específica excelencia erigió el arquetipo de la autoidealización. Más pertinente, en esta ocasión, Machado que Rubén Darío—que, en cambio, a él le ha-

bía retratado con tanta donosura—, no evoca en la ocasión al «divino marqués», al marqués de Sade, para saludar al marqués de Bradomín. No alude al castigador de los cuerpos, sino al castigador de las honras. Lo verdaderamente soñado aquí es la vida del caballero Casanova, en cuya ejemplaridad se insertan, completándola, rasgos del *chouan*, hidalgo de Navarra, gentilhombre de la Bretaña, de Normandía o de la Vendée. Bradomín no se hubiera, en verdad, contentado nunca con la flecha que le asignó Cupido. Quisiera, para obsequio suyo, todo el carcaj; y aún reclamaría en tono altanero algo de lo que, en uso castrense, se llama «el plus de caballo»... Tampoco satisfacían la secreta sed del alumbrador de Silvestre Paradox las seguridades de familia y renta con que le envolvía la anécdota biográfica: él se hubiera deseado metido en hoz y en coz en la picaresca integral; ser lo que, dentro de ciertas concepciones sociales bastante castizas, puede llamarse «un hombre de acción»; un «disponible», en el léxico de André Gide; un aventurero... Recientemente analizaba André Maurois, en una conferencia de Madrid, algunos de los secretos de la mentalidad y de la profesionalidad literarias. Según él, cada creador ha tenido un íntimo resorte de insatisfacción, nacida del contraste entre una transfiguración ideal y una personal realidad soportada. Stendhal se hubiera querido un brillante oficial, en vez de un consular burócrata; Balzac, un dandy. De él mismo, de Maurois, el voto secreto ha sido revelado: el normando, en la proyección de su profunda subconciencia, se ve inglés; el «hombre de letras», diletante educado en Oxford... —¿Y usted?—se me dirá por ventura—. ¿Y usted, que tan desenfadadamente le canta el secreto a todo el mundo, cuál vocación arrastra, de qué modelo es trasunto, de qué arquetipo inasequible es tipo?... ¡Oh, a mí, ya me han calado hace tiempo! Sobre mí la denuncia ya se tramita desde hace tiempo. Ya saben hasta los niños que el figurín de Octavio de Romeu se llamó Goethe. Y que, de Goethe, lo sordamente codiciado por Octavio de Romeu sería la eficacia. El, puesto a ser iluso, no se cree vedado el llegar

un día a hacer un «Fausto» y, a la vez—aquí la simultaneidad es característica—, una «Metamorfosis de las Plantas...» Pero también sabe, el infeliz, que no podrá nunca, mas que en sueños, disponer la temporada del Teatro de la Corte en un Weimar cualquiera o dictar el reglamento para la explotación de las minas de un Gran Ducado. «¡Adiós, Goethe sin Gran Duque!», acostumbraba a soltarme Paul Valéry, cuando me encontraba en sociedad... —Y a usted, profesor Mairena, ¿qué se le diría? Se le diría: «¡Buenas tardes, señor profesor!» ¡Lo mismo, exactamente lo mismo, que al profesor don Antonio Machado!

Tal es, lo imagino, el rasgo fundamental aquí. Y lo que nos maravilla a todos, vuestros hermanos delirantes, es lo grandemente que os parecéis a quien os alumbró; como que sólo una leve diferenciación separa en la circunstancia, del Autor, el Héroe. Se diría que toda la ambición mundana de quien fué tan poeta, consistía en pasar, dentro del mismo Instituto provinciano, de profesor de Francés a profesor de Retórica. ¿A quién, pues, quisisteis emular? Si no ha sido la del padre Zarathustra; si no ha sido la de Casanova; si no ha sido la de Goethe, como en nosotros, la vida que os tentó, ¿qué otro modelo escogía vuestro inconsciente en el repertorio? ¿Me habré equivocado hace un instante, al excluir a monsieur Bergeret de cualquier posibilidad de influencia, en el proceso de nuestras epifanías desdobladas? Bergeret, sin duda, caía a distancia. Pero aquí, a mano, hallábase don Miguel de Unamuno. Y en el archivo de los recuerdos de Antonio Machado, la «Institución Libre de Enseñanza»... En Heidelberg, querido Mairena, amigo mío, hermano mío, me aconteció un día, hace más de cuarenta años, el entrar en la oficina de un sastre. Algún encargo le tenía que hacer—no todo el mundo se puede permitir, aun dejando en paz a las flechas de Cupido, el desaliño indumentario: yo soy víctima de la fatalidad de que antes me dibujaran que me entendieran—. El hombre de oficio me sacó un repertorio de imágenes litográficas, con los patrones de la moda vigente. En España, en Francia, en cualquier parte, un repertorio por el estilo

nos ofrece elegantes figuras de *gentlemen* paseantes o saludándose en unas carreras de caballos o practicando otoñalmente la caza, entre perdigueros y escopetas. En Heidelberg—en el Heidelberg de entonces—, no. Los modelos eran allí representados en aspecto de maduro profesor, con barbas, anteojos, tal vez un libro o una retorta en la mano. Pues bien: como en una sastrería de Heidelberg, un estrecho abanico de variedades de profesionalidad se presentó a la elección tipificadora de Antonio Machado. Escogió la suya, señor. Le escogió maduro, recoleto, solitario, paisajista, excursionista, viajero de tercera. Le escogió moroso, enigmático y—porque Unamuno había impregnado lo suyo también—paradójico. Pero aquí la paradoja se resolvía en un donaire, no en una agonía. También le quiso a usted, abandonado, pero cortés; libertario, pero pedagógico. La «Institución», como Unamuno, imponían sus preferencias igualmente. Le quiso, digámoslo claro, librepensador. El evangelio de sus «Sentencias, donaires, decires y recuerdos» se abre y, a las cuatro páginas, salta una blasfemia. Pero una blasfemia enguatada, enguantada, metafísica y, por decirlo así, reservona. Tal pudieran decirlas en la «Institución» los santones de la casa, los cuales, luego, se ruborizaban, porque les llegaba de Levante su correligionario el profesor Simarro, el cual las soltaba, rotundamente, en forma de ternos.

Otro sobresalto nos proporciona, apenas empezado igualmente—como que ello ocurre a las dos páginas—el libro en cuestión. Y viene de una hipostaxis imprevisible, según la cual, encima de vuestro mítico existir aparece una superfetatoria existencia de igual clase: un maestro del maestro, cuyas lecciones, bien que muy parcamente reportadas, parecen suficientes a la formación de una tercera imagen, siempre análoga, rasgo sobre rasgo, a la vuestra y a la de vuestro autentificable alumbrador. Librepensador y liberodocente, paradójico y aforístico, hermético y didascálico, con un ambivalente «dejo de timidez y de altivez», el pleonástico Abel Martín, doble de Juan de Mairena, doble de Antonio Machado,

cada cual con su magisterio de ida y vuelta—todos, pudiéramos decir, en la versión más noble, con su diálogo—, en nada viene a descomponer las líneas de la exégesis a que nos aplicamos ahora. No nos trae, si bien se mira, más que un problema interpretativo. Este. Si la artificial tipificación, si la elaboración de una leyenda autógena son, según lo sospechado, el adecentamiento de una secreta aspiración hacia la superhombría, ¿en qué lugar deberemos colocar a vuestro Abel Martín, entre las herencias de vuestro pasado o entre las simientes de vuestro futuro? ¿Alójase en la memoria o en la esperanza? En la primera hipótesis, ¿Abel no se llamaría genéricamente Francisco y, específicamente, no ya Francisco de Asís, sino don Francisco Giner? Con alguna inducción hacia tal sospecha moverá nuestro juicio, por ventura, la precaución con que, en tentativa de providencial despiste, este nombre es sistemáticamente omitido en un texto donde, a cada paso, se presenta el de Miguel de Unamuno y donde comparecen, en cambio, el de Bergson—declarado en otra parte «tuno» por la fuerza del consonante y «judío» por la etnografía a la moda—y hasta el de *Xenius*, mi hermano de leche. Quizá no estaría demasiado lejos de acertar quien soltara, así de pronto, la especie de que el libro de Juan de Mairena nos quedará como *el único epítome donde se conservan lecciones de lo que ha sido el krausismo español*... Pero vamos a la otra hipótesis, la de la esperanza. El ideal de profesor de Retórica en codiciada metamorfosis del profesor de Francés, ¿era el definitivo? ¿No se habría ido lentamente formando, a fuerza de acariciar esta modesta transfiguración, otro ideal que —postergado, jamás cancelado—iba sobrepasando insidiosamente al primero? El caso del poeta, inclusive del gran poeta, inclusive del poeta grande y como tal celebrado, que trocara gustosamente su condición y sus lauros por los del filósofo, no se produciría por única vez. Ahora mismo estamos despidiéndonos de uno: Mauricio Maeterlinck. En nuestra propia cercanía nos parece ir apuntando otro: José María Valverde. En un momento ya avanzado de su carrera, Anto-

nio Machado abrigó y hasta planteó el propósito de volver al aprendizaje universitario, inscribiéndose como alumno en la Facultad que en Madrid se había creado recientemente y que no existía cuando sus años mozos: la Facultad de Filosofía. Paralelamente, en la colección de sus sentencias y donaires, el lector ve avanzar, ambiciosos progresivamente, los temas filosóficos netos. El «donaire» aparece cada vez más atraído morosamente por la «sentencia». En esta hipótesis, Abel Martín constituiría, no una pervivencia, sino un prenuncio. No el retrato de la novia antigua, a cuyo pie todavía se prende alguna rosa de cuando en cuando, sino el de la novia nueva, que no espera las nupcias prometidas para el año que viene ni sus derechos de monogamia triunfante, para mandar el otro al desván.

Vuestra interinidad, por lo tanto, señor Mairena, se nos ofrece como conductora de una terrible amenaza, en esta segunda hipótesis. La definitiva cristalización del Abel Martín ¿habrá de ir forzosamente acompañada por vuestra desaparición? Un marginal «apunte», entre los de vuestro evangelio, me conturba. ¡Tercer sobresalto, después de los otros dos, el de la blasfemia precoz y el de la reduplicada epifanía! Leo en él lo siguiente: «Juan de Mairena, que *murió en los primeros años del siglo XX*.» Y se añade que había mantenido, hasta la última hora, su «fe ochocentista»... ¿Cómo? Tan estrecho alojamiento en la cronología, ¿puede ser compatible con un carácter mítico, con un alcance ideal? Si ya desde ahora, vuestros alumnos entran en sospecha, por vuestras palabras, de que otro va a ser, por cesión vuestra, quien les haga pasar el examen de reválida, se hurtarán al esfuerzo de fijar vuestras máximas en la memoria. El paso de la cátedra de Francés a la de Retórica os permitió la realización de un sueño dorado: la satisfacción de tener discípulos con quienes departir sobre todo lo divino y humano, gracias a la liberal latitud de la nueva asignatura, la cual, por pertenecer al orden de las humanidades, nada humano ajeno a sí reputa. Esta ventaja—donde evidentemente hay que buscar una de

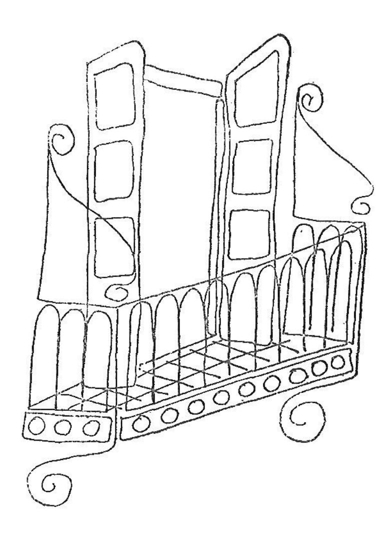
las razones de vuestra existencia—, imaginada ya sin la obligación de tascar el freno de un remache de conjugaciones y de prácticas lingüísticas, estaría con todo llamada a desaparecer, así que otro, aun imaginado más fuerte que usted, la sustituyera, cambiada en filosofía austera la retórica y sus amenos recursos, de los cuales hubiera que despedirse apenas pronunciada una oración fúnebre. A nivel de doctorando, ¿cómo cabría aún ponerle una cabeza de burro al señor Gosálvez porque no sabe distinguir entre «comer judías con tomate» y «comer tomate con judíos»? ¿Ni cómo una docencia *propiamente filosófica soportaría esta declaración*: «Todo ha de ser pensado por alguien, y el mayor desatino puede ser un punto de vista de lo real. Que dos y dos sean necesariamente cuatro es una opinión que muchos compartimos. Pero si alguien sinceramente piensa otra cosa que lo diga. Aquí no nos asombramos de nada. Ni siquiera hemos de exigirle la prueba de su aserto, porque ello equivaldría a obligarle a aceptar las normas de nuestro pensamiento, en las cuales habrían de fundarse los argumentos que nos convencieran; y estos argumentos sólo pueden probar nuestra tesis, pero de ningún modo la suya»? No, este suicidio crítico, si compatible con una gimnasia intelectual—que las sofísticas (o las escolásticas) pueden quedarse en eso—, debe cesar, así que se entra en la zona de la responsabilidad; así que las fuerzas han de aplicarse no al juego, sino al trabajo. Renunciemos de antemano a las lecciones híbridas de lo filosófico y lo sofístico que pudiera darnos Abel Martín. ¡Muera Abel Martín! ¡Muera Abel Martín *si su existencia tiene que ser a costa*, en cualquier inmediato porvenir, de la de Juan de Mairena!... Afortunadamente, nosotros estamos ya informados de que la versión implícita en el apunte necrológico que hemos recogido *es falsa*. Sabemos no sólo que Juan de Mairena no ha muerto, sino que Antonio Machado no llegó nunca a licenciarse en Filosofía.

Y si en esta persuasión está el motivo de la presente epístola, la temática justificación que, según anuncio, debe coro-

narla, parte de su mismo postulado. Usted está vivo, señor de Mairena. Usted está vivo, como yo lo estoy; aunque las gentes ni al uno ni al otro parezcan urgidas de aprovecharnos. Pues bien: si ni al uno ni al otro las gentes quieren aprovechar, el uno del otro; si vuestra merced es servida, nos aprovecharemos. Algo decaído le sé a usted desde nuestro luto de 1939. Imagino que a la *Consolatio philosophiæ* ha querido renunciar como consecuencia de éste, por manera definitiva. Pues bien, a eso vengo yo: a decirle que no conviene renunciar. Hay muchas moradas en la mansión del Padre. Hay muchas maneras de cortejar a la verdad que no dependen de los diplomas ni dependen siquiera de la posición magistral... Míreme a mí, amigo, hermano. Míreme a mí, a quien la impuesta mutación ha costado más que a nadie; porque yo me había lanzado a las ambiciosas totalitarias. En Goethe quise encontrar espejo. Pero os confesaré que, no contento aún con ello, ganoso de una experiencia de mayor complicación, no me abstuve de injertar, en el vigoroso árbol goethiano, modalidades de viciosa floración, a lo Gabriel d'Annunzio; y hasta pueriles arbitrariedades de las antes puestas en cómoda circulación por Des Esseintes o decoradas por las conturbadoras grafías del dibujante Aubrey Beardsley. Así, en diletantismo desenfrenado, dibujé también yo; así viví. El paso de los años, empero, me ha ido, ora de prisa, ora lentamente, desembarazando de muchas de estas cosas. El espíritu de renuncia me ha ganado; y ya, si antes, para conversar conmigo, había que buscarme en palacios esplendorosos, jardines y piscinas, ahora, para dialogar, y hasta para socorrerme, hay que subir a una ermita donde, porque el mar está cerca, palabras, hombres y cipreses no tienen más adorno que la aspereza de su desnudez. «Del monte en la ladera», tengo por mis manos labrado, o casi, no un huerto, pero un refugio. Si sus moradores no cortan leña, como los grandes patricios británicos en el retiro, para enterizar el vigor de su ancianidad y la eficacia de su higiene, a esta leña sí, aunque cortada por otros, se la prende fuego con mano propia. El regalo está allí en ver el

mar desde todos los lechos, sin necesidad siquiera de incorporarse; lujo a mi vedado, querido profesor; porque tal vez le ha llegado a usted la voz de que, desde hace algunos años, estoy ciego. Ciego y todo, mi ángulo me sonríe, *angulus ridet*. Un ángulo, no un rincón. Y de él tomo, en verdad lo digo, sólo unas primeras letras, una raíz. Gusta mi espíritu eremita de comer raíces. Tres letras—*Ang*—donde caben palabras como «angustia», como «ángel». La angustia me hace vivir. El Angel me hace inmortal. La vida y la eternidad juntas, ¿qué más quisiéramos?... Y vea, profesor. Ya se me ha adelantado el plural. Este plural quiere decir vuestra merced y yo. Vuestra merced cabe en el ángulo. Y también cabe la filosofía. Una filosofía verdadera, donde el discípulo está por fin sustituído, francamente, por el interlocutor. En esta semejante nuestros pensamientos cobrarán nueva vida. Su provincianismo resentido, mi cosmopolitismo frivolizado, se curarán al reconciliarse, al fundirse. Véngase usted a la ermita, Juan de Mairena. Venga a ver a qué alto fin aspiro, no sólo antes que el tiempo muera en nuestros brazos, sino, y más fuertemente, para cuando haya muerto ya.»

Eugenio d'Ors.
Sacramento, 1.
MADRID (España).



CRONICA DE DON ANTONIO Y SUS AMIGOS EN SEGOVIA

POR

M. CARDENAL DE IRACHETA

POR los años de mil novecientos veintitantos era Segovia para algunos amigos como una pequeña corte renacentista. El taller del ceramista Fernando Arranz, escisión del ya demasiado mercantilizado de don Daniel Zuloaga (cuyas barbas rivalizaron en su hora con las valleinclanescas), acogía hasta una docena de personas que pudiéramos decir notables. El taller estaba en una vieja iglesia de las antaño románicas, reformadas en el siglo XVIII, que tanto abundan, abandonadas, convertidas en garajes las más, por tierras de Castilla. La piedad ha huído de ellas buscando arquitecturas más confortables. Allí, en la nave, junto a un piano alquilado, unos pocos muebles más bien viejos y ajados que no de «época»; allí, a par de los montones de barro recientemente amasados y los bloques de granito rosa, en un fogón de encina puesto sobre una mesa destartalada, hervía todas las tardes, de tres a cuatro, un buen puchero de café. No escaseaba la leche ni el azúcar—¡oh años próvidos de la pobre España!—y a veces unas golosinas invitaban al apetito de los contertulios. En unos

minutos, sobre las tres, hora de verdad, *acudían a la cita habitual, puntuales, fugitivos de las inhóspitas casas de huéspedes o presurosos por la grata compañía, unos hombres que acaso tenga que calificar de «intelectuales», aunque preferiría llamarles simplemente gente de buen gusto o «amigos de las ideas» con giro platónico. Era de éstos el menos dotado pero no el menos entusiasta—de cuanto fuera arte, ciencia o literatura— el cincuentón Seva, modesto empleado de la Delegación de Hacienda de la Provincia. Era también el más devoto admirador de don Antonio Machado. Seguro estoy de que si los libros de Machado hubieran desaparecido, Seva podría haberlos dictado de memoria sin perder tilde. Seva era la sombra de don Antonio, quien le soportaba y estimaba. Es cierto que, como solía observar Unamuno—y apuntaba maliciosamente al salmantino Cividanes, yedra de los grandes hombres que vivían o pasaban por la melancólica ciudad del Tormes—es, digo, sin duda cierto que el mayor tormento del infierno será la compañía,* per sæcula, *de un diablo tonto. Pero don Antonio era incansable en aguantar resignadamente a gentes mediocres. Así pudo padecer al buen Seva y tal vez a otros muchos de su misma harina durante años y años, y siempre con una enorme voluntad de descubrir en ellos su aspecto positivo, su cara buena, que en Seva existía indudablemente.*

El estimar y el desestimar obran en el alma humana en estratos de diferente profundidad. Esto explica que si extendemos en un plano—prescindiendo de la altura psíquica en que han nacido—las diferentes series de aprecios y desprecios, nos salten a la vista mil contradicciones. Son contradicciones aparentes, contradicciones ante una mente lógica, intemporal y desvitalizada, que ha hecho caso omiso de que el alma no es llana, sino honda. Don Antonio Machado sólo tuvo en su vida un amor y una estimación profundos: su madre, y, como prolongación natural de ella, su esposa, en el breve tiempo que la providencia le otorgó convivir con aquella para quien

En una estrofa de agua
todo el cantar sería.

Pero también Machado «amó mucho mujeres», como dice con su buen sabor castellano la prosa de la Crónica *de don Pedro el Cruel. Las amó en un estrato menos profundo que a su esposa y a su madre. Las amó con esa angustia esencial que le hizo cantar maravillosamente:*

Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía;
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.
La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera;
pero recuerdo y, recordando, digo:
sí, yo era niño, y tú mi compañera.

Amó, en definitiva, en las mujeres: cuanto ellas pueden tener de hospitalario.

Pues bien: no sería desacertado extender esta fórmula a los amigos de don Antonio. La bondad proverbial de don Antonio estaba compuesta de una exquisita mixtura de aguante y resignación, por una parte, y, por otra, de un propósito decidido de encontrar—en el viejo olmo florecido, en la soleada plazuela, en la fantaseada Guiomar—lo que en ellos hubiera de hospitalario.

Otro asíduo al taller de Arranz era don Blas Zambrano, Profesor de Normal, filósofo de cualquier escuela, menos de la peripatética, cosa que en él hubiera sido físicamente imposible, pues no hubo hombre a quien los guijarros del arroyo, o los borrillos, *dicho a la segoviana, molestaran más. Era este martirio, al cruzar las calles y plazuelas, punto de afinidad con Machado. Como ambos eran corpulentos, bamboleantes en el andar, calzaban grandes botas y tenían aire distraído, ambos fueron bautizados por los «silleteros» niños—frase de don Antonio—como* charlotes. *Don Blas había escrito en su juventud un artículo en los* Lunes de «El Imparcial», *suceso verdaderamente memorable en su vida, que le daba ante sí mismo autoridad. Después publicó algún libro. Ha quedado inmortalizado por el punzón de Emiliano Barral, en una prodigiosa cabeza labrada en granito veteado, cuya inscripción reza: «El arqui-*

tecto del Acueducto». (María Zambrano, hoy filósofo conocido, hija de don Blas, era aún crisálida.)

Emiliano Barral, el escultor, vivía, tras una larga estancia en Italia, con su futuro cuñado Fernando Arranz. Mientras Arranz dibujaba, prodigiosamente, o cocía sus barros, Barral acometía directamente, martillo en mano, el duro granito de Avila. El abuelo paterno de Barral había nacido en Sepúlveda y allí también vieron la luz del día su padre y el propio Emiliano.

Sepúlveda es la ciudad más bella del mundo, con sus esculturas románicas, únicas, con su alfoz de paisaje lunar, todo de canchales, sin un árbol, y allá abajo, el Duratón, de agua pura y metálica, y como un encanto más de añadidura, aquella «caldereta»—trozos de carnero fritos en grandes sartenes llenas de aceite ardiendo—que hizo renegar, pasajeramente al menos, de su régimen de docto médico al Dr. Lafora.

El padre de Barral era anarquista «teórico». Un día se aburrió de la familia, del pueblo y cuanto lo rodeaba. Se fué a Alicante y allí se fabricó, él solo, ladrillo a ladrillo, una casa, insolidario de sus propios compañeros de oficio (era albañil). Barral tenía mucho respeto por su padre y gran admiración por su abuelo, que era cantero y aun a los noventa años picaba la piedra. De su abuelo había aprendido a trabajar directamente el material duro. A don Antonio le encantaban los tres Barrales. Arranz y Barral tenían entonces las almas atormentadas—como ocurre a todo hombre de verdad—, pero aún puras: podían mirarse a los ojos. Don Antonio había alcanzado el sosiego (represadas quedaban las turbulencias; exprimida, gota a gota, en sus sencillos versos, la amargura). Era un espectáculo edificante contemplar el juego amistoso de aquellas tres almas leales.

La ciudad contribuía al cenáculo con tres de sus hijos, hombres de letras: Julián Otero, Mariano Quintanilla e Ignacio Carral. Julián Otero era el mayor. Había publicado una *Guía sentimental de Segovia*, escrita y editada con gusto modernista. Alma que había encontrado, como tantas de su

generación, su expresión en el paisaje y las ciudades de Castilla. Alma fina, delicada, cuyo secreto se perderá con las piedras, con las evocaciones y con el silencio, que ya van desapareciendo de sobre la amarilla gleba castellana, que ahora vive toscamente, echando al aire pimpollos de cemento, humos de alquitranes y ruidos de motores (las ruinas, cada vez más ruinas, envueltas quedan en la retórica).

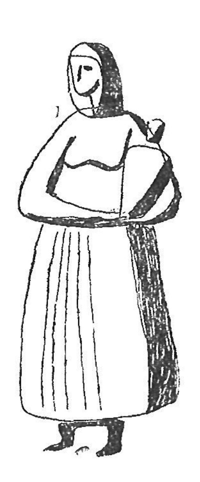
Ignacio Carral murió trágicamente en Madrid años después, cuando le sonreía el triunfo en su profesión de periodista. Mariano Quintanilla mora aún en Segovia, entre libros, añoranzas, dolores y ensueños. Entonces eran ambos toda la vida española en flor, su juventud contenía todas las promesas.

El Padre Villalba, el más viejo del corro, agustino exclaustrado, y el cadete Carranza eran los músicos de la casa y unían a su arte de encadenar los sonidos la rara habilidad de dar siempre con todos los tipos extraños e interesantes que visitaban la ciudad, motu proprio, *sin acarreo de guías oficiales. Acompañados de sus «presas» acudían al taller de Arranz. Allí encontraban amable acogida. Se hacía música, se discutía, se leía y comentaba el último libro comprado o el último número recibido de la «Revista de Occidente» o de «La Nouvelle Revue Française», que eran el pasto ordinario de los cultos de la década aquella. Cuando la tertulia se animaba, exclamaba ingenuamente Emiliano Barral: ¡Este es un taller del Renacimiento! Don Antonio sonreía y miraba a la lejanía tras los ventanales de la iglesuca.*

Todas las tardes, salvo cuando la ventisca envolvía la ciudad y el campo, y aparecía Segovia, luego, envuelta en nieve, manchada de su delicado amarillo, don Antonio y sus amigos paseaban por los caminos segovianos. Por la Fuencisla, carretera de Santa María de Nieva adelante, pasando por el ventorro de Abantos *(vieja iglesia mudéjar). Por bajo el Acueducto, camino del* Terminillo *(el mejor vino, de la más breve viña, ¡lástima!, habla don Antonio), Camino de La Granja, o tal vez camino de Río-frío, hasta el mismo Pa-*

lacio. Aquellos amigos amaban a don Antonio. Don Antonio les estimaba. Su carácter era igual, condición de la buena amistad. Como era, en el buen sentido de la palabra, bueno, *podía tener amigos y los tuvo, los de mi cuento y otros muchos. Yo creo que a él le bastaban, como le bastaban para sus sencillas poesías media docena de imágenes: la tarde bella, el agua clara, la calle en sombra, verdes jardinillos, claras plazoletas, fuente verdinosa donde el agua sueña. ¡Las figuras del campo sobre el cielo! Imágenes en el sentido primero de la palabra, figuras de la mente, no tropos. Pero todas ellas bañadas, literalmente, de angustia. A esa angustia no llegaban sus amigos, ¡no era angustia que pudiera calmar la mano del hombre!*

M. Cardenal de Iracheta.
Columela, 4.
MADRID (España).



ANTONIO MACHADO Y SU INTERPRETACION POETICA DE LAS COSAS

POR

JULIAN MARIAS

A mis amigos de Soria.

I

POESÍA AUTÉNTICA

ANTONIO Machado nació en 1875; era de los más jóvenes entre los escritores de la generación del 98, y en él esta fecha coincide casi exactamente con la iniciación de su obra. Hacía diez años que la poesía española estaba sometida a la influencia de un viento tropical que cruzaba París antes de llegar a nuestra meseta; desde que Valera, buen vigía, señaló el paso de *Azul* por las aguas atlánticas, todo lo que era nuevo en poesía—salvo Unamuno—navegaba bajo el mismo pabellón. Antonio Machado escribe sus primeros versos en sazón de predominio modernista. Desde Rubén, el modernismo había significado en España un prodigioso enriquecimiento de los medios expresivos, una renovación total del léxico y las imágenes, una complacencia sensual en la suntuosidad de las palabras, las metáforas y las evocaciones. Machado recoge, claro está, el influjo del «indio divino, domesticador de palabras», como dijo de él Ortega. En 1904 saluda la llegada de Rubén:

La nave bien guarnida,
con fuerte casco y acerada prora,
de viento y luz la blanca vela henchida
surca, pronta a arribar, la mar sonora.
Y yo le grito: ¡Salve! a la bandera
flamígera que tiene
esta hermosa galera,
que de una nueva España a España viene.

Pero su inspiración personal es distinta; y desde la poesía que entonces se hace—Darío, Valle-Inclán, Villaespesa, su hermano Manuel—va avanzando paso a paso hacia sí mismo, va descubriendo su vocación auténtica, y con ella una nueva forma de poesía, de tan hondas y transparentes resonancias, que apenas tiene dos o tres momentos de densidad comparable y de timbre tan puro en toda la lírica española. Y ninguna poesía es tan fiel como la suya a la secreta inspiración de su tiempo, a la que vivifica toda la generación del 98.

¿Cómo es esta poesía? Antonio Machado era un hombre sencillo, limitado, sin elocuencia; la parquedad de medios de su poesía es extrema; sus innovaciones métricas o metafóricas, modestísimas, incomparables con las fabulosas de Rubén o Juan Ramón; su repertorio de ideas, de gran simplicidad. Rara vez se han conseguido con tan escasos recursos calidades líricas tan altas. La razón de ello es que la poesía de Machado representa un máximo de autenticidad. No hay en ella rastro de histrionismo, no hay exhibición ostentosa de belleza, ni de la propia intimidad; no hay el menor manoseo de los hallazgos; ni siquiera insiste en ellos o los subraya; su brillo se parece más al de unos ojos que al de las pedrerías sabiamente montadas; es la suya una poesía púdica, frenada por una reserva de espontánea elegancia.

Machado se acerca a las cosas—ya veremos a cuáles, nos preguntaremos por sus temas predilectos y entrañables—y apenas las toca. No las viste, no las recubre de recursos retóricos; simplemente, nos las señala, con un gesto tímido y sorprendido, que subraya su emoción o su belleza. Es poca cosa, pero esencial: porque ese gesto mínimo e indeciso, apenas esbozado, hace entrar a la cosa en el área de la vida del poeta—y por contagio simpático en la nuestra—y la deja dar sus más propias reverberaciones, la carga de alusiones a posibles actos vitales, apenas insinuados, que le confieren una densa virtualidad poética. Las cosas están *presentes* en la poesía de Machado, pero no como meras cosas, sino como realidades vividas, cubiertas por una pátina humana, como la «verdinosa piedra» de sus fuentes o de sus viejos bancos de las plazas. De ahí que el poeta, gracias a su misma sobriedad, no lo dé todo hecho al lector, no le dé una interpretación conclusa y sólo suya de los objetos poéticos, sino que se limita a ponerlos en el escorzo más favorable, y es el lector el que, llevado de su mano, «realiza» su propia interpretación poética de unos objetos que conservan así perenne frescura y un trasfondo de intactas posibilidades.

Por esto, Machado tiende a dar, en apunte levísimo, una situa-

ción o escenario en que se han de vivificar todas las alusiones, que prepara ya el sentido y el tono del poema, y da así el punto de vista desde el cual ha de ser vivido. Así, el que empieza:

La plaza y los naranjos encendidos
con sus frutas redondas y risueñas,

parte de dos notas jocundas: «encendidos», «risueñas», que vagamente anticipan para quién pueden ser así las naranjas y preludian toda la melodía interior; y, en efecto, continúa:

Tumulto de pequeños colegiales
que, al salir en desorden de la escuela,
llenan el aire de la plaza en sombra
con la algazara de sus voces nuevas.

En cambio—para escoger un ejemplo muy próximo—, cuando el punto de vista no es propiamente el interno a la escena, es decir, el de los niños, sino el del melancólico espectador maduro,

—Yo escucho los cantos
de viejas cadencias,
que los niños cantan
cuando en coro juegan—,

el escenario está condensado en la fuente, que no es, en rigor, un elemento de la situación infantil, sino la réplica sentimental del canto—«la historia confusa—y clara la pena»—para el hombre que lo escucha:

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda...

Seguía su cuento
la fuente serena;
borrada la historia,
contaba la pena.

Los ejemplos se podrían multiplicar, porque la indicación del escenario o circunstancia es casi constante en Antonio Machado. Desde su primer poema:

Está en la sala familiar, sombría,
y entre nosotros, el querido hermano...,

nos acompañan siempre:

Tierra le dieron una tarde horrible
del mes de julio, bajo el sol de fuego.

O bien:

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.

A veces, la sustancia misma del poema está ya dada, como en cifra, en la «acotación» de su escenario:

Fué una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...
La fuente sonaba.

Todo esto sin salir de los versos de los primeros años.

Este procedimiento de crear una circunstancialidad en el poema sirve para darle un carácter vivido y prestar concreción a las cosas nombradas en él, que no son objeto de una mera mención abstracta—como tal sin valor poético—, sino *denominadas* y traídas así eficazmente a presencia. Algo análogo ocurre con los nombres propios, cargados de alusiones que les dan individualidad y contenido vivido, a diferencia del nombre común, que sólo es significativo. Cuando Garcilaso dice:

Danubio, río divino...,

este nombre tiene una virtualidad inmediata, por su carácter circunstancial y concreto, que no podría alcanzar Fray Luis al decir, genéricamente:

¡Oh monte, oh valle, oh río!

El caso extremo lo presentan los versos de Machado en que lo decisivo son las alusiones encerradas en nombres geográficos que ni siquiera pretenden evocar paisajes o ciudades en su peculiaridad:

¡Oh venta de los montes!—Fuencebada,
Fonfría, Oncala, Manzanal, Robledo—.
¡Mesón de los caminos y posada
de Esquivias, Salas, Almazán, Olmedo!

Por aquí habría que buscar una explicación del limitado uso que Machado hace de la metáfora, y tal vez aparecería ésta como un caso particular de una operación poética que se puede realizar con recursos distintos.

II

LAS ETAPAS

Antonio Machado va separando poco a poco su acento personal de los dominantes en su tiempo, que acusan su visible influjo en el comienzo de su producción. Aparte de la más lejana de Bécquer, esas influencias son, sobre todo, modernistas: la más opulenta y sensual de Rubén Darío; la cuerda andaluza de su hermano, que va a reaparecer una y otra vez con la tierra natal, mientras el tema castellano es siempre privativo de Antonio. Temas y metáforas de los primeros tiempos son a menudo netamente modernistas:

La gloria del ocaso era un purpúreo espejo,
era un cristal de llamas...

A veces, Antonio Machado, poeta silencioso y de tono menor, llega a la magnificencia, y da la medida de posibilidades a que supo renunciar:

Hacia un ocaso radiante
caminaba el sol de estío,
y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante,
tras de los álamos verdes de las márgenes del río.

En ocasiones, esta inspiración se hace más íntima y melancólica, y coincide con los primeros libros de Juan Ramón Jiménez:

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta

En el solitario parque, la sonora
copla borbollante del agua cantora
me guió a la fuente. La fuente vertía
sobre el blanco mármol su monotonía.

El andalucismo aparece con frecuencia; hay un camino que Ma-



nuel y Antonio recorren juntos, hasta que, al llegar a cierta altura de la vida y, más aún, de la autenticidad poética, se inicia la divergencia. Y esta comunidad de origen de los tiempos primeros es la que les hace posible una colaboración en sus obras dramáticas. Las notas alegres, garbosas, con un toque de humor, corresponden en Antonio a esta raíz fraterna:

¿Sevilla?... ¿Granada?... La noche de luna...
Un vino risueño me dijo el camino.
Yo escucho los áureos consejos del vino,
que el vino es a veces escala de ensueño.

O, en forma más popular e inmediata:

Donde hay vino, beben vino;
donde no hay vino, agua fresca.

Y esto llega—ya en las primeras poesías—a la copla, que después reaparecerá en forma diferente:

Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada.

Pero pronto—en rigor desde las mismas fechas—se encuentra la nota más propia de Antonio Machado, que en su «Retrato», al frente de *Campos de Castilla* (1912) proclama su peculiaridad:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente entre las voces, una.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Se pueden distinguir cuatro fases en la poesía de Machado, que no coinciden exactamente con fechas precisas, pero sí son tendencias dominantes en otros tantos períodos, definidas por los temas y la técnica poética.

En la primera, Machado conquista la simplicidad, principalmente a través de los temas infantiles, a los que vuelve una vez y otra; y al hilo de ellos, descubre las posibilidades líricas del recuerdo:

De toda la memoria sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.

La evocación de la intimidad pasada, el poso del sentimiento en el fondo del alma, el paisaje recordado, no actualmente visto:

Algunos lienzos del recuerdo tienen
luz de jardín y soledad de campo...

De ahí la esencial temporalidad de la poesía de Machado, que la impregnó desde el principio y había de descubrir conceptualmente en su madurez.

Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo.

Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia,
contando su melodía.

La segunda fase—la superior sin duda—corresponde a la etapa soriana de Machado, a los años de su profesorado en el Instituto de Soria, a su amor feliz con Leonor, a la muerte de la esposa, todavía adolescente. Después de *Soledades* y *Galerías*—títulos significativos de la primera etapa—, *Campos de Castilla,* que aporta tres grandes temas : la preocupación histórica, el paisaje—los más característicos de la generación del 98—y el amor. Al final se encuentran, como variantes justificadas biográficamente, Castilla lejana, refugiada en el recuerdo, y el amor perdido.

En la tercera etapa, Machado ha vuelto a Andalucía, huyendo de la pesadumbre de Soria después de muerta Leonor, pero se siente en ella desterrado,

extranjero en los campos de mi tierra
—yo tuve patria donde corre el Duero...—.

Los recuerdos de la infancia se le actualizan : «imágenes de luz y de palmeras», campanarios con cigüeñas, ciudades con calles sin mujeres bajo un cielo de añil, naranjos, limoneros—ya no en maceta, como en Castilla—, aroma de nardos y claveles, grises olivares :

mas falta el hilo que el recuerdo anuda
al corazón, el ancla en su ribera,
o estas memorias no son alma. Tienen,
en sus abigarradas vestimentas,
señal de ser despojos del recuerdo,
la carga bruta que el recuerdo lleva.

Por esto, la visión de Andalucía no es, como antes la de Castilla, personal, individualista e histórica, sino *popular.* No ve Andalucía con sus ojos, porque le falta el hilo que el recuerdo anuda al corazón, sino con los del pueblo, a través de sus canciones, de lo que se dice y se canta; lo que hay en él de andaluz no es tanto su personal biografía, puesta a la carta de Castilla, como su estirpe, la anónima tradición colectiva. Antonio va a escribir *canciones* y coplas, olvidándose un poco de sí mismo y de su angustia personal, dejándose vivir por ese viento popular que vibra a través de su alma :

Desde mi ventana,
¡campo de Baeza,
a la luna clara!...

Los olivos grises,
los caminos blancos.
El sol ha sorbido
la color del campo;
y hasta tu recuerdo
me lo va secando
este alma de polvo
de los días malos.

Y a veces se aproxima de nuevo a la intimidad y a la vida personal, partiendo de formas que en principio son populares, inyectando en ellas otro sentido lírico, trasponiéndolas, en suma, a otro tono:

¡Oh Guadalquivir!
Te vi en Cazorla nacer;
hoy, en Sanlúcar morir.

Un borbollón de agua clara,
debajo de un pino verde,
eras tú, ¡qué bien sonabas!

Como yo, cerca del mar,
río de barro salobre,
¿sueñas con tu manantial?

La última fase, que tiene precedentes antiguos, está teñida de filosofía y tiende al aforismo. La expresividad de la copla andaluza, con su concisión, se alía a la «sentencia», y pretende encerrar en tres o cuatro versos cortos un saber que rezume de ellos y cree un silencio sonoro, como la resonancia de un bronce herido. Por esta vía crea Machado—sobre todo en sus años últimos—los personajes ficticios en que se desdobla: Abel Martín, Juan de Mairena, filósofos, poetas y retóricos, andaluces como él, hombres preocupados con el amor, la poesía y la divinidad. Machado trata de hacerse y expresar líricamente una ideología, y aprovecha, para potenciar su carácter aforístico y abrupto, las formas populares, en las que se da, como advirtió agudamente Vossler, lo incompleto y quebrado, la irrupción brusca de un decir que se interrumpe súbitamente, dejando adivinar algo que queda en la sombra, y que constituye una de las potencias estéticas del Romancero. Cuando Machado escribe:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve,

o bien:

Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa;

o, por último:

Confiamos
en que no será verdad
nada de lo que pensamos.

lo inesperado y paradójico de los enunciados, subrayado por la rima, postula una justificación intelectual que se echa de menos, pero cuya ausencia se justifica así por la estructura métrica y la condición lírica del cantar. De esta tendencia participa toda la producción de Machado en los últimos años de su vida.

III

LOS TEMAS

Como casi todos los escritores de la generación del 98, Antonio Machado forma en la línea de los autores que se sienten vivamente atraídos por la realidad física e histórica de España, y a la vez sobrecogidos por el problema de su destino nacional (1). Su visión de Castilla tiene, por lo pronto, tintes oscuros:

El numen de estos campos es sanguinario y fiero...

Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta
—no fué por estos campos el bíblico jardín—;
son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín.

En este escenario adusto aparecen figuras dramáticas: el loco, un criminal, los hijos de Alvargonzález, que matan a su padre y lo arrojan a la Laguna Negra soriana. Pero a la vez se filtran la adhesión y la esperanza, con matices agridulces, en que lo que se dice

(1) Cf. DOLORES FRANCO: *La preocupación de España en su literatura* (Antología). Madrid, 1944, y también PEDRO LAÍN ENTRALGO: *La generación del noventa y ocho*. Madrid, 1945.

puede ser negativo, pero el tono altera su sentido, hasta convertir el denuesto en requiebro:

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.
¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada
recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?

¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!
¡Castilla, tus decrépitas ciudades!
¡La agria melancolía
que puebla tus sombrías soledades!

¡Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla del desdén contra la suerte,
Castilla del dolor y de la guerra,
tierra inmortal, Castilla de la muerte!

Y rápidamente se produce en Machado la comprensión de la tierra castellana, llena de entusiasmo y al mismo tiempo de tristeza, «tristeza que es amor»; pero esta actitud, nada abstracta, se realiza al recrear, personal e históricamente, el paisaje.

Al comentar la aparición de *Campos de Castilla*, señaló Ortega, ya en 1912, que el mayor acierto de Machado en la descripción del paisaje es su humanización, como cuando presenta la tierra de Soria «bajo la especie de un guerrero con casco, escudo, arnés y ballesta, erguido en la barbacana»:

Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,
y una redonda loma cual recamado escudo,
y cárdenos alcores sobre la parda tierra
—harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra—,
las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero
para formar la corva ballesta de un arquero
en torno a Soria—Soria es una barbacana,
hacia Aragón, que tiene la torre castellana—.
Veía el horizonte cerrado por colinas
oscuras, coronadas de robles y de encinas;
desnudos peñascales, algún humilde prado
donde el merino pace, y el toro, arrodillado
sobre la hierba, rumia; las márgenes del río
lucir sus verdes álamos al claro sol de estío,
y, silenciosamente, lejanos pasajeros,
¡tan diminutos!—carros, jinetes y arrieros—,
cruzar el largo puente, y bajo las arcadas
de piedra ensombrecerse las aguas plateadas
del Duero.

Esto es, en efecto, con pasmosa exactitud y fidelidad, lo que se ve cuando se contempla el paisaje soriano, desde el Castillo. Ahora bien, Machado funde la descripción—sobria y extremadamente precisa—de las formas y colores físicos con la realidad social e histórica del paisaje como escenario humano, presente y pretérito; pero todo ello en forma sensible, plástica y metafórica, no discursiva o conceptual, porque ello sería inerte e inoperante desde el punto de vista de la poesía. Pero hay más. El paisaje es contemplado desde una perspectiva determinada—una o múltiple—. Recuérdese, por ejemplo, el comienzo de ese mismo poema, «A orillas del Duero», donde el poeta parte de su propia ascensión por el pedregal, en julio, y recoge el esfuerzo muscular, las sensaciones táctiles, los olores, el sol de fuego; Machado nos hace ir con él, nos permite llegar al punto de vista desde el cual se descubre eso que nos va a ir señalando con la mano, interpretándolo a la vez en función de la tierra vivida, con su secular pasado a la espalda.

Mediaba el mes de julio. Era un hermoso día.
Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,
buscando los recodos de sombra, lentamente.
A trechos me paraba para enjugar mi frente
y dar algún respiro al pecho jadeante;
o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia adelante
y hacia la mano diestra vencido y apoyado
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,
trepaba por los cerros que habitan las rapaces
aves de altura, hollando las hierbas montaraces
de fuerte olor—romero, tomillo, salvia, espliego—.
Sobre los agrios campos caía un sol de fuego.

El punto de vista es así «conquistado», se llega a él, aparece como resultado de una penosa y sabrosa ascensión. No se dispara el paisaje sin más ni más, como es usual, sino que éste se justifica y se entiende, se vive. No cabe forma más eficaz de circunstancialidad y concreción. Por eso, Machado yuxtapone constantemente la pincelada visual a la referencia histórica o, en general, humana. Los álamos de la ribera del Duero, entre San Polo y San Saturio, son vistos como escenario de los paseos de enamorados, que perpetúan su amor en sus cortezas; las funciones sociales que esos álamos asumen se incorporan a las que les pertenecen en cuanto parte de la naturaleza, y la poesía trata de aprehender su realidad entera y verdadera :

Estos chopos del río, que acompañan
con el sonido de sus hojas secas

el son del agua, cuando el viento sopla,
tienen en sus cortezas
grabadas iniciales que son nombres
de enamorados, cifras que son fechas.
¡Alamos del amor que ayer tuvisteis
de ruiseñores vuestras ramas llenas;
álamos que seréis mañana liras
del viento perfumado en primavera...!

Las llanuras son «bélicas», los páramos «de asceta». En cada verso se trasfunden líricamente las diversas dimensiones de la realidad íntegra de la tierra. De ahí la función evocadora, ya señalada, de los nombres geográficos, que a veces se ejecuta con una simplicidad extremada :

Entre Urbión el de Castilla
y Moncayo el de Aragón,

o de las alusiones literarias :

La ciudad diminuta y la campana
de las monjas, que tañe, cristalina...
¡Oh, dueña doñeguil tan de mañana
y amor de Juan Ruiz a doña Endrina!

Actitud que se resume en una definitiva personificación del paisaje, que Machado parece descubrir súbitamente en una efusión reveladora :

¡Oh tierras de Alvargonzález,
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma!

No podría decirse, con pleno rigor, que la poesía de Machado es amorosa, en el sentido en que lo es, por ejemplo, la de Garcilaso, la de Bécquer o la de Salinas. Rara vez es el amor «tema» de su lírica, y siempre oblicuamente. Pero en contados poetas late con más fuerza, sinceridad y eficacia la realidad del amor a mujer. Podríamos decir que no se trata de poesía amorosa, sino de *poesía enamorada.* Primero con cierta vaguedad distante, en irreal lejanía :

y frente a mí, la casa,
y en la casa, la reja,
ante el cristal que levemente empaña
su figurilla plácida y risueña.

O en forma de busca apasionada, inquieta y con un halo de misterio:

Detén el paso, belleza
esquiva, detén el paso.

Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios.

O, todavía de un modo más explícito e irremediable:

Arde en tus ojos un misterio, virgen
esquiva y compañera.

No sé si es odio o es amor la lumbre
inagotable de tu aljaba negra.

Conmigo irás mientras proyecte sombra
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.

—¿Eres la sed o el agua en mi camino?
Dime, virgen esquiva y compañera.

Luego, el amor aparece como vivificador tácito, ni siquiera nombrado, de su poesía soriana, como supuesto de ella, porque ese paisaje ha sido el lugar donde plenamente ha amado. Y esto sólo se descubre en un tercer momento, desde la pérdida y la nostalgia, en el recuerdo. La transición la marcan los cuatro tremendos versos, tensos y contenidos, en que Machado traza la divisoria de aguas de su vida:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Desde entonces, Antonio Machado vive de espaldas. En su soledad, sobre todo cuando evoca el paisaje soriano, éste se le aparece como mutilado, como afectado por el hueco de la amada, y ello le revela que el anterior era el de ella, que Leonor era un ingrediente de lo que vivía y pintaba. Los dos modos de ver una misma realidad descubren la callada presencia en el primero, la violenta privación en el segundo. Toda la poesía ulterior de Machado está condicionada por esa íntima retorsión, nunca exhibida, pero que deja oír su nota entrañable en cada verso.

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.

Castilla, durante años, va a ser reconstruída imaginativamente. En abril de 1913, desde Baeza, Machado va preguntando a su amigo Palacio por la primavera soriana, por la tímida transformación del campo que va despertando lentamente; y el fondo de toda la evocación es el Espino, el cementerio de Soria, «el alto Espino donde está su tierra». Fiel a su técnica poética, Machado hace del amor sustancia de su poesía, y asocia a él personalmente al lector, forzado a realizarlo y revivirlo.

Si quisiéramos buscar el punto crítico de la poesía de Antonio Machado, aquel donde confluyen todos los temas y motivos de su primera fase y se preludian los de la segunda, habría que recordar el «Poema de un día (meditaciones rurales)», escrito en Baeza en ese mismo año 1913, recién instalado

en un pueblo húmedo y frío,
destartalado y sombrío,
entre andaluz y manchego.

El paisaje, cada vez más humanizado; la nostalgia de la alta meseta; la angustia del amor truncado, desde la monotonía de la vida cotidiana y gris; la preocupación por España y la inquietud filosófica; y, finalmente, el tema religioso, que en rigor no es tema en Machado, sino una veta de agua subterránea, que impregna su poesía y brota en algún que otro momento; como cuando pide a la lluvia :

¡sé piadosa,
que mañana
serás espiga temprana,
prado verde, carne rosa,
y más: razón y locura
y amargura
de querer y no poder
creer, creer y creer!

Julián Marías.
Covarrubias, 16.
MADRID (España).

NOTAS SOBRE LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

POR

ALFREDO LEFEBVRE

La poesía de Antonio Machado, iniciada casi antes de la irrupción del modernismo, ha seguido su curso idéntica a sí misma como un infatigable camino de circunvalación, alrededor de todas las transformaciones de la lírica de este siglo; alrededor de todas aquellas tentativas que antes eran de vanguardia y hoy vemos tan gastadas; todo un mundo incitante que en varios aspectos encontramos superado por las actuales promociones poéticas de España, henchidas de una plenitud humana que devuelve su propio destino a la poesía, al adentrarla profundamente en la razón de ser del hombre.

Al palpar, aquí en España, la situación de su expresión en el verso, empezamos a comprender qué es lo que sucede con Antonio Machado, por qué se le mira con tanto amor y sus concepciones se vinculan a los grandes temas del pensamiento contemporáneo y constituye un maestro para las actuales generaciones de poetas.

El, que no participó de ninguna de las notas distintivas de la producción de entreguerras, la tiene rodeada por esa su voz simple, recia, de lenguaje directo, a través del cual, los objetos y los hechos aparecen por sí mismos con su fulgor instantáneo, sin transmutarse en perfecciones estéticas, presentes allí con su mera naturaleza. Basta un camino, una fuente, agua que corra o mane, una tarde, un árbol, un dolor que lacere el alma, una ironía, para

que sin ser tocados por mayores simbologías, se ofrezcan intactos, libres y con toda la capacidad de darse en cuanto materia lírica, precisamente por la integridad con que aparecen, por la integridad poética de Antonio Machado, capaz de nombrar al viento, viento y a la piedra, piedra y dejarlos convertidos en canto por el mero hecho de nombrar piedra o viento.

Hay allí una de las condiciones más deseables para toda lección de poesía, un principio de tan difícil realización como sencillo de método. Darse o dar las cosas en su estado natural, sin ser trabajadas por un ejercicio especializado del arte de las palabras, sino con la sola contención inherente al sentido común de la poesía.

Al fin, si pensamos en el primer poeta que debió ser Adán, ¿no hizo otra cosa que nombrar una vez, sin transmutar en sucesivas imágenes? La poesía, en cuanto tiene que ver con la inocencia de las palabras, habría nacido ese día en que Adán empezó a nombrar las plantas y animales, de modo que «fuese el nombre de todos los vivientes el que él les diera». No podemos concebir el desfile de criaturas frente al padre del género humano, para que él las representase en su voz. Tal vez, entonces nacía el lenguaje original. No existiría el tiempo que hoy llamamos tiempo. No se transpasaban los vocablos; eran creados frente a las cosas que designaban. Nunca ha debido existir un lenguaje tan directo, cargado con las esencias todas del universo. La poesía, en el primer jardín, era el estado natural del habla humana.

Bajo el signo de Antonio Machado, el lenguaje directo ha venido a instaurarse, quizá, como una urgencia de pureza total; por lo menos como un nuevo rigor higiénico, necesario como abrir las ventanas de un cuarto recién encerado. Así vemos, al llegar a España, que en tres de los últimos volúmenes publicados: «Escrito a cada instante», de Leopoldo Panero; «La casa encendida», de Luis Rosales, y «La espera», de José María Valverde, se cultiva ese género de expresión con resultados conmovedores, a pesar de lo peligroso del procedimiento, pues no siempre el poeta puede ser virginal y darnos la limpidez de las cosas, sin que la voz agregue en su acento las sombras del alma. Es tan peligroso como disfrazar el objeto y darlo refulgente de color y sonido, a través de relaciones inauditas, insospechadas y fecundas en trascendencia.

No se trata de defender un procedimiento para desdeñar otro, se trata de comprender el momento que uno encuentra aquí, ya desde antes presentido, desde que conociéramos «Hijos de la ira», de Dámaso Alonso.

El mismo Antonio Machado decía en un texto que debe ser muy

socorrido, pero de vigencia para algunos sectores de poesía sudamericana: «Cuando se descubrió que las imágenes específicamente líricas eran aquellas que contenían intuiciones, se llegó a la conclusión bárbara que prohibe a la lírica todo empleo lógico, conceptual de la palabra.» Asimismo, Mrs. Mynell, al comentar «Sister songs», de Francis Thomson, hace el siguiente alcance. Se refiere a las dos partes del libro: «Ambas están llenas y aun repletas de imágenes. Todas ellas tan hermosas, que casi llegan a persuadirnos de que la imagen es fin y meta de la poesía. Pero pronto aprendió Thomson que estos ritos de la fantasía son más que nada vías de acercamiento, y que en un plano ulterior existen realidades más escuetas, pero que se adentran más en el meollo de la poesía.»

Las posibilidades del lenguaje directo de Antonio Machado, en seguida la necesidad de entroncamiento con alguna línea tradicional más integradora de la persona del poeta y también la presencia de una poesía prendida en algunos extremos metafísicos de la realidad, contemporáneamente divisados, son tres fenómenos que contribuyen a explicar el actual acercamiento hacia Antonio Machado que en España se contempla. Tres fenómenos que contienen gérmenes de las condiciones de universalidad que en su entraña posee la lírica hispana, presentes en Antonio Machado.

¿En qué residirá el secreto o alguno de los secretos de ese lenguaje para hacerlo sensible a lo poético, en el caso de Antonio Machado? No encontraba enigmas. Lo que él explicó por labios de Mairena corresponde a las notas distintivas de su misma obra. Seguramente es éste un secreto a voces.

Logra el poeta la singularidad de muchos de sus poemas, al lograr que la íntima, absoluta y definitiva experiencia del instante, pleno y fugaz en su huidiza materia, alcance a fijar su esplendor en las palabras con toda «la intensa y profunda emoción del tiempo».

Este cuño de temporalidad verifica y concreta el ácido sabor, la suavidad, ardor y lucidez de un gran sector del verso de Antonio Machado. Este cuño de temporalidad alza el poema en vuelo de canto, da acceso a la penetración vidente y lo constituye en exacta representación del poeta y su mundo. Sus mismos versos testimonian cómo se realiza en ellos las diversas funciones del acto poético. Nos afirma que «se canta lo que se pierde», nos hace presente que «el poeta puede—mirar lo que está lejos—dentro del alma», o que el amor «inventa el año, el día—la hora y su melodía» (1). Así quedan referidas esas diversas operaciones de canto, videncia, creación.

Las comprende en su obra, en último término, mediante la identificación que ejecuta de la vida y el tiempo.

Esa fusión tan única de Antonio Machado adquiere eficacia estética cuando en él brota de algo permanente e idéntico a sí mismo, desde el término y principio de su individuación, desde la recóndita persona, desde donde tocamos las raíces del alma, el origen de nuestra integridad, fundamento natural de nuestras inmortales apetencias. Esta unidad del ser del poeta registra todas las pulsaciones del suceder doloroso (2).

Del Hoy que será Mañana,
Del Ayer que es Todavía.

Unidad que se contempla a sí misma, herida a fondo por el roce del tiempo. En este entrecruzamiento del flujo que desarrolla la existencia y la identidad del yo, recóndita e inconmovible, mana la nostalgia, sentimiento que viene a ser privativo de estas experiencias. Piedra angular de mucha obra poética, ese sentir nos advierte que el tiempo no es comunicación. La nostalgia se parece al mal: ausencia de un bien, carencia de algo que fué o nunca ha sido, en cuyo recuerdo o espera se desata la melancolía o el sueño, el dolor o la creación.

Mucha luminosidad se siente en la nostalgia de Machado. No sólo es la diafanidad del cristal que, dice, tienen sus sueños, sino la transparencia que el tiempo filtra en el alma, como una ciencia del vivir (3):

Ya noto, al paso que me torno viejo,
que en el inmenso espejo,
donde orgulloso me miraba un día,
era el azogue lo que yo ponía.
Al espejo del fondo de mi casa
una mano fatal
va royendo el azogue, y todo pasa
por él como la luz por el cristal.

Hay una composición de nuestro poeta, dedicada a Francisco de Icaza, que tiene la particularidad de poderse aplicar al autor en casi la totalidad de sus estrofas. Quizá se habrá reparado en ello, pero es útil considerarla, porque nos amplifica en el propio terreno lo que vamos considerando sobre Antonio Machado. Pertenece a «Nuevas canciones». El título: «Soledades a un maestro» (4).

I

No es profesor de energía
Francisco de Icaza,
sino de melancolía.

II

De su raza vieja
tiene la palabra corta,
honda la sentencia.

III

Como el olivar,
mucho fruto lleva,
poca sombra da.

IV

En su claro verso
se canta y medita
sin grito ni ceño.
....

VI

Sus cantares llevan
agua de remanso,
que parece quieta.

Y que no lo está;
mas no tiene prisa
por ir a la mar.

VII

Tienen sus canciones
aromas y acíbar
de viejos amores.
....

En primer lugar se declara la maestría en el sentimiento, en la proyección más aguda de la nostalgia: maestro de melancolía. Luego (II) vienen dos notas distintivas del estilo: brevedad, penetración. En la estrofa III se señalan riquezas de contenido—fruto—y carencia de consuelo—poca sombra—. En general, a través de esta rápida excursión por la obra del poeta, me ha parecido que una significación bien declarada de ulteriores esperanzas no se encuentra fácilmente, para el caso de acentuar un alcance de sombras aliviadoras, eficaces como esperanza o paz definitiva. En la estrofa IV la correspondencia es deliciosa. Nuestro poeta, tan maestro de melancolía, no cae jamás en excesos o lamentaciones. Siempre de «verso claro», haciendo «canto», «medita». Esta saludable sobriedad le permite llegar a las concepciones más dramáticas con una calma

estelar. No hay en él gritos tremendistas, como dicen ahora, y por cierto están en él inquietudes fundamentales, que se dan continuamente, pero con la alta serenidad del espíritu. A ella se alude en la estrofa VI. Este poeta que ha identificado la vida con el tiempo, le ha dado a la primera toda la dignidad y solemne sosiego del suceder impasible, el cual no teme la acumulación de los días y las noches, de los meses y los años, ni tampoco acelera el desenlace de las criaturas que va consumiendo. «Agua de remanso», dice la estrofa; ambiente y paisaje de su nostalgia, placidez en que el sentimiento se desenvuelve, ajena a lloros y desgarros, con luz propia, con belleza, con la unidad de sí alerta al borde del sendero, con «el cristal de los sueños» nunca empañado.

Muchas veces aparece en los textos la voz melancolía. El sustantivo, el adjetivo, el adverbio correspondiente nunca intensifican el tono ni agudizan un desencanto. Más bien mantienen, en la reciedumbre machadiana, la medida emotiva a la calma del suceder, al reposo de la naturaleza, al sosiego del corazón, «sin prisa por ir a la mar». Hasta los poemas de paisaje se tiñen de esa emocionalidad. La fuente sólo sabe «historias viejas de melancolía» (5), en «Orillas del Duero» aparece una «agria melancolía» (6), en «Soria ve», «la agria melancolía de la ciudad decrépita» (7). El menor de los hermanos Alvargonzález tenía los ojos «llenos de melancolía» (8), y, por último, la melancolía se corporiza, independiente del sujeto que la lleva y queda vagando por los jardines (9).

No es posible, sin embargo, que se llegue a un clima lacrimoso; la serenidad se mantiene en sus cantares, aunque no esté quieta. ¡Ay de la melancolía—que llorando se consuela! (10).

En la estrofa VII del poema que nos refleja a su autor, se alude a resonancias del vivir, su material poético: «aromas y acíbar de viejos amores». Nótese la antítesis de los términos; los extremos del encanto y del dolor, la ingenuidad dulcísima y el padecer más destemplado.

La más honda amargura, sin embargo, no se da nunca sin la medida de su gran serenidad de espíritu, sin la contención de su sobrio estilo, sin la hondura de su madurez humana y sin la íntima nostalgia del hombre que está en este mundo, mientras los días pasan.

Desde su luminosidad serena y firme, todas las formas de nostalgia se dan en Antonio Machado. Hay la nostalgia que evoca (11):

Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada.

Hay la nostalgia que espera (12):

...un algo que pasa
y que nunca llega.

Hay la nostalgia que sueña (13):

No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

Por la brevedad de días señalados para apuntar estas cuartillas de homenaje chileno al poeta, no alcanzamos a desarrollar todos los matices y alcances que la nostalgia tiene en su poesía. Sin analizar todo ese universo, sólo buscamos algo que sea la evidencia más esclarecida de ese sentir, sin trasladarnos a ulteriores consecuencias de muerte y esperanza definitiva, situados solamente en la orilla del camino machadiano.

La evidencia que nos queda del sentir nostálgico podrá ser un lugar común, pero en la poesía se nos suele dar con el vislumbre de todas las ansiedades de la vida. Y no es más que la difícil soledad, cuya comprensión, como situación de la existencia en este mundo, da el sentido para caminar aquí y ahora. La práctica de la vida requiere esa ciencia. En Antonio Machado la encontramos abundante y verifica en su cantar «el salmo verdadero». En Antonio Machado la soledad llega a constituir un misterio que su nostalgia inquiere como lo manifiesta el soneto «Oh soledad, mi sola compañía» (14).

Toda conciencia de soledad puede darse con gozo de libertad o con nostalgia de alguien. La soledad es un bien, pero también es una maldición. ¡Ay del que está solo!, exclaman las Escrituras. Un autor expresaba que no es lógicamente imaginable un sujeto solitario, un sujeto sin objeto. Sabemos también que sin soledad es imposible llegar a sí mismo. Aquí se nos atraviesan dos concepciones, dos puntos de vista verdaderos. La nostalgia da testimonio de la necesidad de compañía. Los místicos que amaban la soledad, sentían también la nostalgia del Amado.

Antonio Machado tiene unos proverbios en los que afirma (15):

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.
....
busca el tú que nunca es tuyo
ni puede serlo jamás.

Desde luego, existe una emoción retenida en la sequedad de la forma aforística, tan comparable con la que se puede hacer ostensible y directa, como en este conocido ejemplo (16):

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

La sentencia de aquellos proverbios viene conducida por un principio tan absoluto como el que nos dice que la materia es impenetrable a la materia. Allí se denuncia la limitación del amor criatural, lo que constituye una especie de imposibilidad ontológica de que el corazón pueda ser de otra manera, de que el amor llegue al instante divino de abrazar para siempre. Muchas veces se trata de una limitación moral, de una deficiencia volitiva, del simple no querer. La dignidad humana de la poesía de Antonio Machado no llega a señalar nunca en la situación de soledad, los aspectos de ajenas culpabilidades. La soledad aparece intacta y objetiva, hasta verse corporizada como «musa del portento», con la faz siempre velada, como un misterio de voz amante (17). Desde su estado de solitario, el poeta llega, a veces, a no evocar a través de su nostalgia, sino a ironizar, como en este caso (18):

...No puede ser
amor de tanta fortuna:
dos soledades en una,
ni aun de varón y mujer.

No nos podemos detener a considerar este otro rostro de la poesía de Machado, quizá expuesto como el reverso de una medalla; sólo queremos sentir hasta dónde las categorías humanas de Antonio Machado se transparentan en su poesía y ver aquí si la implacable soledad se impregna de algo menos huidizo que sus sueños.

Pedro Prado, en un discurso pronunciado el día en que se le entregó el Premio Nacional de Literatura por 1949, en Santiago de Chile, emitía unos juicios que se enlazan a la ausencia de compañía que evidencia la nostalgia machadiana, juicios vistos y dichos con objetividad plena de pensamiento: «Los amores humanos a humanos seres, por grandes que sean, alcanzan, fatalmente, demasiado pronto sus límites. Los amores humanos a los seres que en alguna medida van dejando de serlo, pueden extenderse en una libertad sin medida.»

En esas palabras se recoge el punto inerte, el término irrevocable,

lo que sin pertenecer a la muerte, destruye y se esfuma en el tiempo, en un día cualquiera, no señalado, pero también en esas palabras se desborda algo, lo que puede hacer fecunda la nostalgia; hay un sobreabundamiento, algo que saca la soledad de su maldición, con poderes estimables, y la eleva por sobre su abandono. Hay un algo que permanece, y se nos queda en el ser solitario, se impone al suceder y a lo efímero. Ese algo no es sino el amor mismo.

Recordemos a Machado cuando nos dice (19):

...No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás.

Recordémosle en esto (20):

libre amor, nadie le alcanza.

Y al hablarnos de los amigos, también nos deja el vislumbre de aquellas dos situaciones: la distancia de la compañía y la permanencia de los más hondos afectos en soledad y separaciones (21):

Tengo a mis amigos
en mi soledad;
cuando estoy con ellos
¡qué lejos están!
....

cuánto de lejos cerca le tuvimos,
y cuánto exilio en la presencia cabe.

A través de la poesía de Antonio Machado, la nostalgia siente y puede vivir el amor a solas; a veces esa nostalgia se ofrece al recuerdo de la amada; otras, labora con el olvido y el ensueño, y al cruzar toda la variedad anímica del poeta en un sitio de gran ironía, nos deja de pronto con la soledad envuelta por la nada como única compañía que «tuvo el hombre en la ausencia de la amada» (22).

Frente a ese vacío, en el que existe el alma solitaria, ante la certeza de un gran abandono en el tiempo, con la soledad de nuestros pasos, día tras día, ¿podemos encontrar en Machado una conciencia, quizás liberadora, quizás para estar y ser en la realidad, en el aquí, en el ahora, cuando «todo lo nuestro es pasar»? (23).

Hemos recorrido un breve paso por el mundo lírico de nuestro poeta, pero en este viaje se barrunta una afirmación que tiene que corresponder con viejas esencias hispanas, tal vez, con aquellas que demandan el obrar, aunque sea en sueños, o las otras que hacen

de la contemplación un germen fecundador de las acciones. Antonio Machado, bajo la tierra y sobre el cielo, nos está diciendo a cada hombre, a cada criatura venida a este mundo, y lo está diciendo a España, y para la hora presente y para la hora que viene (24):

«Lo que importa es caminar.»

Alfredo Lefebvre.
Casilla 13.370.
SANTIAGO DE CHILE

INDICACION DE TEXTOS

Todas las citas de textos están tomadas de la sexta edición de *Poesías completas,* Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1946. El número arábigo indica la página; el romano, el poema.

(1) 387, VI; 76, LXI; 386, II.
(2) 326, VII.
(3) 218, XLIX.
(4) 319.
(5) 16.
(6) 114.
(7) 137, IX.
(8) 154, IV.
(9) 248, CLII.
(10) 49, XXXIX.
(11) 22, XI.
(12) 19, VIII.
(13) 23, XII.
(14) 324, IV.
(15) 286, XXXVI; 288, XLIII.
(16) 175, CXIX.
(17) = 14.
(18) 383, II.
(19) 387, II.
(20) 384, III.
(21) 298, LXXXVI, 321, a Eugenio d'Ors.
(22) 324, IV.
(23) 217, XLIV.
(24) 220, LII.



DIME: ¿VENDRAS CONMIGO A VER
EL ALMA?

POESIAS OLVIDADAS DE ANTONIO MACHADO

PUBLICADAS POR DAMASO ALONSO

CON UNA NOTA SOBRE EL ARTE DE HILAR Y OTRA SOBRE LA FUENTE, EL JARDIN Y EL CREPUSCULO *

I

LAS RUECAS, EN LA CINTA

UNA GANGA EN EL BOTÁNICO

ALLÁ por el año mil novecientos veintitantos compré en la feria del Botánico un ejemplar de la primera edición de las *Soledades*, de Antonio Machado, publicada en 1903. A la puerta del tenducho había un informe montón de míseros folletos, de libros rotos, manchados por la humedad, desgualdramillados. Encima, un sucio letrero señalaba el precio infamante: «A real.» El corazón me dió un salto al extraer de aquel montón de basura el primer libro impreso por mi poeta predilecto. (Andaba Antonio cuando lo imprimió por los veintiocho años.)

Es un librito muy modesto, de 110 páginas de tamaño pequeño (11 × 16 1/2 cms.). Estaba mi ejemplar en rústica y cuando lo adquirí había perdido la cubierta anterior (es decir, la que suele llevar impresión igual a la portada). Lo

(*) Son cuatro capítulos de un libro de próxima publicación: *Orillas de Antonio Machado*. El objeto del libro es el estudio de los orígenes del poeta, y, ante todo, el de las composiciones y de las meras variantes a las que no dió acogida en las *Poesías Completas*. Los capítulos que imprimimos aquí son sólo una pequeña parte de esa labor.

que queda, la posterior, hoy de un color gris muy pálido, lleva este texto: «De la colección de la REVISTA IBÉRICA. En la anteportada, una dedicatoria a pluma: «Al invicto Miguelilla, su siempre amigo Antonio Machado.» No he llegado a determinar si dice «Miguelilla» o «Miguelillo» (1). ¿Y quién sería este Miguelillo o Miguelilla? ¿Y por qué sería «invicto»? ¿Y qué derrota—muerte, locura, ruina—le sobrevendría para que el ejemplar llegara al montoncito de los libros leprosos?

ERRATAS Y ERRORES

El libro se tiró en la imprenta de A. Alvarez, Barco, 20, Madrid. En la página 112 va la «Fe de erratas». Son pocas. En la página 11 dice tres veces «se»: hay que leer «sé»; en la 47, «pisara»: debe ser «pisará». En la 68 y la 69 se ha impreso «explende» y «explendor»: ¡léase con *s!* También en la página 67, donde dice «entre los verdes bónibus», debe leerse «entre verdes evónimos». Este último caso nos pica a buscar la errata. La página indicada dice:

...entre los verdes bónibus corría.

Pero la fe de erratas nos obliga a leer:

entre verdes evónimos corría.

Y comprendemos que no es una errata, sino una equivocación. Alguien debió de advertir a Antonio que «bónibus» es lo que dice la gente de la calle. El poeta, al corregir, ha tenido que rehacer el verso, para que conste. En la página 91 (no en la página 90, como dice la «Fe de erratas»—¡erratas, en la fe de erratas!—) ha escrito también «ebónibus». ¡Cuántas veces los escritores cargamos a los pobres impresores faltas nuestras!

(1) Parece una *a* final. Pero conocedores de la letra de Machado (ahora ha surgido un equipo de ellos—del cual yo no formo parte), me aseguran que hacía una *o* final que parecía *a*.

De otros errores se enteró mucho más tarde. Tenemos que hacer un rodeo, pasando por Villaespesa. No sé qué idea tenían de la «rueca» los poetas que proceden del modernismo. Hay una composición, muy conocida, de Villaespesa, que lleva precisamente ese nombre, «La Rueca». He aquí algunas estrofas:

La virgen (1) *cantaba*
la dueña dormía...
la rueca giraba
loca de alegría.
....

Gira, rueca mía,
gira, gira al viento...
¡Amanece el día
de mi casamiento!
....

¡Gira, rueca loca,
gira, gira, gira!...
¡Su labio suspira
por besar mi boca!
....

La luz se apagaba;
la dueña dormía;
la virgen hilaba,
y solo se oía

la voz crepitante
de la leña seca...
y el loco y constante
girar de la rueca.

Sea cual sea nuestra estima total de la poesía de Villaespesa, ¿cómo negar que era un gran maestro del ritmo? La calidad rítmica de esas dos últimas estrofas es, de tan tenue, casi increíble. Examínense esos versos: son unos modestos

(1) Esta palabra aparece casi siempre impresa *Virgen,* como si se tratase de la Virgen María. Basta leer el poema para comprender que eso es absurdo, y que el poeta ha pensado en una doncella cualquiera.

versos de seis sílabas. Bien sencillo es el temita de la composición.

VALORES RÍTMICOS

¿A qué se deberá, pues, el encanto que sobre tantas gentes ha ejercido? Una serie de delicadas, diminutas maravillas secretas, hostigan, incitan nuestra sensibilidad. Y todo se diría pesado, medido, porque no hay ni un elemento que no colabore en el efecto total. Las tres frases aisladas que forman los tres primeros versos («La luz se apagaba», etc.) son como un moroso ritardando. Obsérvese, luego, la ligazón por encabalgamiento del verso último de la primera de esas dos estrofas, con la siguiente

y sólo se oía

la voz crepitante
de la leña seca.

Es una prolongación que tiene nocturnidad, misterio, presagio. Misterio de la presencia viva de las cosas en la alta nocturnidad, en esa hora en que la vieja duerme, la doncella sueña. Una fuerte pausa después de ese último verso; y ahora los dos finales, con esa sensación de movimiento circular, rapidísimo:

y el lóco y constánte
girár de la ruéca.

Pero hay toda una serie de sutiles causas fonéticas que operan aquí sigilosamente (diríamos que «clandestinamente») sobre nosotros. Sería muy largo tratar de desintrincarlas.

Es una suma de delicadezas, y pequeñas alteraciones de nuestra sensibilidad, en la zona de nuestro cerebro donde las sensaciones fónicas despiertan el germen de las imágenes acústicas, cargándolas, instantáneamente, de contenido afectivo e intelectual. Esa combinación de sutiles elementos es tan sabia, tan sopesada, que, sí, se creería todo pensado, di-

rigido con múltiples y delicadísimas riendas por el poeta. Sin embargo, todos esos elementos fueron a juntarse ahí—como siempre en auténtica poesía—por pura intuición. Lo que nos importa es esto: el hallazgo rítmico que ese poema representa, y la blanca sencillez y evocadora melancolía de su tema, han hecho que sea bastante popular y lo han llevado a las antologías.

UNA EXTRAÑA RUECA

Da pena, después de haber dicho todo esto, tener que seguir; tener que añadir ahora que toda esa poesía es un puro disparate; y que es increíble que nadie se haya dado cuenta aún, ni siquiera los probos y razonables antólogos. Lo que ocurre es esto: Villaespesa no tenía la menor idea de lo que era una «rueca». Porque la «rueca» no gira, sino que es uno de los instrumentos más pacíficos y quietos del mundo: «la rueca, en la cinta», decían los antiguos refranes (1).

Hay ligeras diferencias entre las «ruecas» que se usan en distintas regiones, pero la rueca es siempre la vara en uno de cuyos extremos se coloca el copo de lana (o el cerro de lino, etc.) que se va a hilar. La hiladora fija la rueca metiéndola un poco, por su extremo libre, en la cintura de la falda (eso es lo que significaba «la rueca, en la cinta») y también la sujeta algo debajo del brazo izquierdo; y con el pulgar y el índice de la mano izquierda va sacando del copo una hebra de lana (o de lino, etc.). Cuando esta hebra tiene suficiente longitud, la mujer, con el pulgar y el índice de la mano derecha, hace girar el huso hacia la derecha: la hebra (que, sin torcer, procede de la inmóvil rueca) pasa ahora por la muesca helicoidal que tiene en la parte superior el huso, y, ya torcida, se va enrollando según gira éste. En resumen: la hiladora tiene la rueca inmóvil, con el copo hacia arriba, bajo el brazo izquierdo; y en la mano derecha el huso, que hace

(1) La historia se repite: en torno a *rueca* y sus confusiones, véanse las luminosas páginas de García de Diego, en *Rev. de Filología Esp.*ª, XI, 1924, 338 y sigs.

girar frecuentemente. Observemos aún que el huso, al girar, no hace ruido apreciable.

Es vergonzoso tener que dar estas explicaciones. «Huso» y «rueca» pertenecen a nuestra más venerable, a nuestra más profunda y auténtica cultura, la cultura verdaderamente imprescindible, por la que somos hombres; es decir: por la que somos. Pero la verdad es que nosotros, habitantes de las ciudades—tan orgullosos como estúpidos—, nos entusiasmamos con la burda hojalatería de un automóvil americano, y hemos olvidado la belleza y la sabiduría (madurada en lentísimas eras) de esta nutricia y verdadera raigambre.

¿Con qué confundió lamentablemente Villaespesa la rueca? ¿Quizá con una devanadera o con un aspa? Esos instrumentos sí que giran y hacen cierto ruido. Pero el uno sirve para enovillar y el otro para enmadejar. Y el poeta dice que la virgen hilaba. Hemos visto que el «huso» gira, pero hace poquísimo ruido. La poesía, pues, es un puro disparate, salido de la confusión de un poeta que ignora el valor de las palabras que usa. Claro está que doble disparate es que ande en las antologías.

UN ERROR FLORAL

Porque un poeta podrá en muchos casos ignorar el sentido exacto de una voz, y, digamos, difuminarla, ampliándole así el ámbito ideal: esa atmósfera que el núcleo del sentido lleva siempre en torno. Lo que no es posible es que, por pura incultura, trastrueque el sentido de un objeto concreto y esencial en el cuadro que pinta. Villaespesa ha confundido la «rueca» con el «huso»; pero a éste, probablemente, le ha atribuído cualidades de devanadera.

Me viene a pelo un ejemplo: es una anécdota que he oído contar (e ignoro si estará escrita en alguna parte) (1). Un día daban un paseo juntos don Miguel de Unamuno y Villa-

(1) No puedo garantizar la autenticidad: *se non è vero*, etc. Ni sé si la historia ha sido ya publicada alguna vez. Yo la he oído contar a un amigo.

espesa. Al llegar a la orilla de un estanque empezó Villaespesa a hacer aspavientos y a dar gritos:

—¡Qué flores! ¡Mire usted, don Miguel, qué flores! ¿Cómo se llamarán esas flores?

Miró Unamuno primero las flores, y luego, con cierta sorna, al poeta de Almería, y le dijo:

—Esas flores... son las que usted canta todos los días en sus versos: ¡los *nenúfares!*

Ignorar lo que eran, en fin de cuentas, los *nenúfares* no invalida la evocación de vago ambiente (reforzada por la fonética del vocablo) allá donde Villaespesa la haya empleado. Atribuir a la «rueca» (instrumento que todos debíamos conocer) la función concreta del «huso», confundida a su vez con la de la «devanadera» (instrumentos que todos conocemos), es tan intolerable al idioma como decir que «comemos al piano» y «nos sentamos en la araña del salón». No: mucho peor. Porque esto último será posible en una casa de locos o de *snobs* más o menos literatizados. Pero no hay modo de hacer que la «rueca» funcione como «huso» y el huso como «devanadera».

EN UNA CANCIÓN DE MACHADO

Figura entre las poesías de Machado, con el número XXXVIII (ed. de *Poesías Completas*, Madrid, 1936) (1) una tenue y misteriosa canción:

Abril florecía
frente a mi ventana...

Precisamente con el título de canción se publicó en las *Soledades* de 1903 (págs. 61-66). De esa edición son los siguientes versos:

(1) Las *Obras*, de Méjico, editorial Séneca, reproducen el texto de la de Madrid, 1936, al que agregan las composiciones escritas por Machado con motivo de la guerra civil española.

La mayor seguía,
silenciosa y pálida,
el lino en su rueca
que lenta giraba...
. . . .
Una clara tarde
la mayor lloraba
entre los jazmines
y las rosas blancas,
siguiendo la rueca
que lenta giraba.
. . . .
Tan sólo en la rueca
el lino giraba
por mano invisible...

Estos pasajes nos evocan la poesía de Villaespesa porque ambas composiciones se tocan por dos puntos: la doncella que hila, y el grosero error acerca de lo que es una «rueca». La poesía de Villaespesa se publicó en el libro *Rapsodias*, de 1905. Pero no sé si aparecería antes en periódico o revista; la de Machado pudo publicarse también antes de 1903, en las mismas condiciones. Quiere esto decir que no podemos determinar quién ejercía, quién sentía el influjo. Haría falta una rebusca escrupulosa, y, como dicen, exhaustiva, de las publicaciones de aquellos años. Labor dificilísima: «quien lo probó, lo sabe».

Tampoco, aunque supiéramos con exactitud cuándo se imprimieron ambas composiciones, podríamos asegurar cuál fué la dirección del influjo, porque el ambiente de una generación es una encrucijada de fuerzas invisibles que ningún registro humano puede reproducir en su complejidad. Quede, pues, esto: Machado y Villaespesa cometen el mismo error; y esta comunidad en el resbalón parece señalar una dependencia entre ambas equivocaciones.

CORRECCIÓN IMPERFECTA

Creo que Villaespesa nunca se dió cuenta de su disparate: esa poesía se ha reimpreso siempre, tal como apareció en *Rapsodias*. Machado pertenecía a otra clase de escritores.

Era un hombre de pensamiento y de una inteligencia aguda y neta.

Si leemos ahora los mismos versos que hemos citado, en la edición de *Poesías completas* de 1936, nos los encontramos bastante distintos:

La mayor seguía,
silenciosa y pálida,
el huso en su rueca
que el lino enroscaba.
....
Una clara tarde
la mayor lloraba
entre los jazmines
y las rosas blancas,
y ante el blanco lino
que en su rueca hilaba.
....
Tan sólo en el huso
el lino giraba
por mano invisible...

La corrección ha dejado casi perfecto el sentido de los tres versos últimos: ha aparecido—¡importante ausente!—el «huso»: en el «huso el lino giraba». La expresión no tiene completa, completa, exactitud. Lo que, en realidad, «gira» es el «huso»; y el «lino» se tuerce y se envuelve en el huso. En fin, latamente, se puede decir que gira.

Es indudable que alguien ha llamado la atención del poeta sobre la grave equivocación cometida. Alguien ha explicado a Machado la función de la «rueca» y la del «huso».

Son mucho más complicadas de lo que parece estas primeras operaciones de la industria humana, estas maternales, primigenias manufacturas, tan viejas casi como el hombre, primera invención del hombre: *homo faber*. (El «huso» está también atestiguado entre los precolombinos indios de América, Dios mío, ¿por lejanísima comunidad de todas las quimas del tronco humano, o porque lo maravillosamente sencillo se «inventó», idéntico, varias veces?) Sí; estas máquinas elementales tienen en su elementalidad una enorme complicación. Aplicadles el análisis, como a la gota de agua

el microscopio, y os quedaréis asombrados. Desde el copo de lana, o el cerro de lino, o la pella de pelo de cabra hasta el telar primitivo, un estudio escrupuloso descubre cientos de operaciones diferentes. ¡Cuán ajenas al presuntuoso habitante de las ciudades!

No tiene nada de extraño, pues, que Machado no comprendiera bien la complejidad de las explicaciones de su para nosotros incógnito informador. Lo prueban las otras correcciones que hizo: «el blanco lino que en su rueca hilaba» es una fórmula vaga que carece de toda precisión. El que el poeta conozca ya la función del «huso» nos obliga a no interpretarla con excesivo rigor: la rueca no «hila», pero colabora en el hilar. Y aún más arriba los versos «el huso en su rueca, que el lino enroscaba», se andan un poco por las ramas. El «huso» «enrosca», es decir, envuelve el lino, pero la expresión «el huso en su rueca» es tan inexacta como vacía: no dice nada, o dice un total error.

Machado llegó a saber—no cabe duda—que la poesía publicada en 1903 tenía una grave falta. Y la corrigió. El texto que ha pasado a las *Poesías completas* suprime la equivocación grosera: es mejor, pero aún contiene algunas vaguedades e inexactitudes. Y yo no sé: parece como si Machado hubiera hecho esa corrección deprisa: los nuevos elementos han quedado torpes, inexpresivos, mal ligados.

LOS POETAS NUNCA MIENTEN

En la introducción a las *Páginas escogidas* (edición Calleja), Machado escribió: «Mi costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y de no leer nada de cuanto escribo...» (1). Vamos a ver, repetidas veces, cuán inexactas son esas palabras. ¿Mentía Machado? No: los que le conocimos y le amamos sabemos cuán incapaz era aquella noble alma de mentira o de fingimiento. Esos «prólogos» son siempre peligrosos. Es en una especie de prólogo (2) donde Fray Luis hizo aque-

(1) Recogido en *Obras*, editorial Séneca, pág. 29.
(2) En realidad, en la dedicatoria a don Pedro Portocarrero.

lla afirmación «...en mi mocedad, y casi en mi niñez, se me cayeron como de entre las manos estas obrecillas...». Las «obrecillas» son nada menos que sus odas... Fray Luis, que a través de los siglos en tantas cosas se puede emparejar con Machado (en hondura, altura e intensidad de inspiración) tampoco era un varón de engaños. Cuando un poeta habla de su poesía, no le pidamos rigor, no: envuelve su mirada en una vaguedad también poética. Los datos más inexactos —¡mucho ojo, crédulos y probos investigadores!—son los que el poeta proporciona sobre su misma persona o sobre su poesía. Y anotad a la par esto: un verdadero poeta nunca miente.

II

POESIAS DE LAS «SOLEDADES» DE 1903, OLVIDADAS POR MACHADO

Es posible que llegara un día en el que Machado dejó de releer su obra. En los primeros tiempos la releyó, corrigió y seleccionó con gran cuidado y muchas veces. Al leer el tomo de *Soledades* de 1903, lo primero que noté es que viejos amigos, poemas que yo me sabía de memoria, aparecían allí con variantes, unas veces pequeñas, otras enormes; pronto vi que había otras poesías que yo no recordaba. Una indagación me demostró en seguida que bastantes composiciones del tomito de 1903 habían sido voluntariamente borradas, olvidadas por Machado. Sí; arrojadas, desterradas de su reino poético: ya no vuelven a aparecer nunca, ni en el volumen de *Soledades, galerías y otros poemas* publicado por la librería de Pueyo (1) en 1907; ni luego en el tomo que con el mismo título aparece en 1919 en la «Colección Universal» de Calpe; ni siquiera las recogen las *Poesías completas* de 1936, ni las *Obras* de la «Colección Séneca» de Méjico, en 1940. Conviene ante todo reproducir esos poemas que no han visto la luz desde 1903. Es una larga lista.

(1) Biblioteca Hispano-Americana.

POESÍAS DE ANTONIO MACHADO, PUBLICADAS EN SU PRIMER LIBRO («SOLEDADES», 1903) Y NO RECOGIDAS EN NINGÚN OTRO

[1] (1)

[La siguiente composición—que luego con el título de «La Fuente» se publicó en el tomito de *Soledades*, de 1903—apareció por vez primera, sin título, en el número 3 del año I de la revista *Electra*. Figura allí debajo del epígrafe «Los poetas de hoy», que era una sección fija (2) de la revista. Va en ella señalada con un número I, porque a continuación se publicaba, con el número II, otra poesía del mismo Machado: la que comienza «Siempre que sale el alma de la obscura», que yo imprimo aquí, más abajo: véanse págs. 351-2.

He creído conveniente publicar careadas ambas versiones: a la izquierda, la de *Electra*, 1901; a la derecha, la de Soledades, 1903. Los blancos tipográficos de esta última corresponden a pasajes de 1901, que han desaparecido (3) en la versión de 1903.]

Desde la boca de un dragón caía
en la espalda desnuda
del mármol del Dolor
(de un bárbaro cincel estatua ruda),
la carcajada fría
del agua, que a la pila descendía
con un frívolo erótico rumor.
Caía lentamente,
y cayendo reía
en la planicie muda de la fuente
al golpear sus gotas de ironía,
mientras del mármol la arrugada frente
hasta el hercúleo pecho se abatía...
En el pretil de jaspe, reclinado,
mil tardes soñadoras he pasado,

Desde la boca de un dragón caía
en la espalda desnuda
del Mármol del Dolor,
—soñada en piedra contorsión ceñuda—
la carcajada fría
del agua, que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor.
Caía al claro rebosar riente
de la taza, y cayendo, diluía
en la planicie muda de la fuente
la risa de sus ondas de ironía...
Del tosco mármol la arrugada frente
hasta el hercúleo pecho se abatía.
Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;

(1) Estos números entre paréntesis cuadrados tienen por objeto facilitar la ordenación y cita de todas las poesías de Machado, que publico. Los números 1-6 pertenecen a la sección de las *Soledades* de 1903, que lleva por título *Desolaciones y monotonías*.

(2) En esa sección, en el número primero de la revista (16 de marzo de 1901) había publicado Manuel Machado tres poesías «Del libro en prensa *Estatuas de Sombra*». Sin duda una de las muchas obras que anunciamos «en prensa», y que sólo están en nuestra imaginación. En 1901 no publicó ningún libro; en 1902 salió *Alma*, y en ella una sección llamada «Estatuas de Sombras». Pero esa sección sólo contiene una de las poesías publicadas en *Electra*, la que en la revista se llamaba «Humo» y en *Alma* pasó a llamarse «Lirio». Las otras dos poesías son «El jardín gris» (que en la revista se llamaba «El jardín viejo») y «Mariposa negra», pero ambas se publicaron en la sección del libro titulada «El reino interior». En el número 6 de *Electra* se publicó otra poesía de Manuel: «Versailles», que luego figura, con bastantes variantes, en sus obras.

(3) A veces esto no es completamente exacto: nótese antes del primer blanco de 1903 la existencia de las palabras en rima *piedra* y *hiedra*, y compárese en la versión de 1901; pero todo el pasaje ha sido muy refundido y en la refundición ha perdido dos versos.

de una inerte congoja sorprendido,
el símbolo admirando de agua y piedra,
y a su misterio unido
por invisible abrazadora hiedra.
Aun no comprendo nada en el sonido
del agua, ni del mármol silencioso
al humano lenguaje he traducido
el convulsivo gesto doloroso.
Pero una doble eternidad presiento,
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre salmo y lúgubre lamento
de una infinita y bárbara tortura.
Y doquiera que me halle, en mi memoria,
sin que mis pasos a la fuente guíe,
el símbolo gigante se aparece,
y alegre el agua pasa, y salta y ríe,
y el ceño del titán se entenebrece.
Y el disperso penacho de armonías,
vuelve a reír sobre la piedra muda;
y cruzan centellantes juglerías
de luz la espalda del titán desnuda.

*
* *

Hay amores extraños en la historia
de mi largo camino sin amores,
y el mayor es la fuente,
cuyo dolor anubla mis dolores,
cuyo lánguido espejo sonriente,
me desarma de brumas y rencores.
La vieja fuente adoro;
el sol la surca de alamares de oro,
la tarde la salpica de escarlata
y de arabescos mágicos de plata.
Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro,
y cerca de ella el amarillo esplende
del limonero entre el ramaje obscuro.

*
* *

En las horas más áridas y tristes
y luminosas dejo
la estúpida ciudad, y el parque viejo
de opulento ramaje
me brinda sus veredas solitarias,
cubiertas de eucaliptus y araucarias,
como inerte fantasma de paisaje.
Donde el agua y el mármol, en estrecho
abrazo de placer y de armonía
de un infinito amor llenan mi pecho,

cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra.

Aún no comprendo el mágico sonido
del agua, ni del mármol silencioso
el cejijunto gesto contorcido
y el éxtasis convulso y doloroso.
Pero una doble eternidad presiento
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre copla equívoca y lamento
de una infinita y bárbara tortura.
Y doquiera que me halle, en mi memoria,
—sin que mis pasos a la fuente guíe—
el símbolo enigmático aparece...
y alegre el agua brota y salta y ríe,
y el ceño del titán se entenebrece.

Hay amores extraños en la historia,
de mi largo camino sin amores,
y el mayor es la fuente,
cuyo dolor anubla mis dolores,
cuyo lánguido espejo sonriente
me desarma de brumas y rencores.
La vieja fuente adoro;
el sol la surca de alamares de oro,
la tarde la cairela de escarlata
y de arabescos fúlgidos de plata.
Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;
y cerca de ella el amarillo esplende
del limonero entre el ramaje oscuro.

Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra;
el rebosar de tu marmórea taza,

donde soñar y reposar querría,
libre ya del rencor y la tristeza,
hasta sentir sobre la piedra fría,
que se cubre de musgo mi cabeza.

el claro y loco borbollar riente
en el grave silencio de tu plaza,
y el ceño torvo del titán doliente.
Y en ti soñar y meditar querría
libre ya del rencor y la tristeza,
hasta sentir, sobre la piedra fría,
que se cubre de musgo mi cabeza.

[2]

Invierno

Hoy la carne aterida
el rojo hogar en el rincón obscuro
busca medrosa. El huracán frenético
ruge y silba, y el árbol esquelético
se abate en el jardín y azota el muro.
Llueve. Tras el cristal de la ventana,
turbio, la tarde parda y rencorosa
se ve flotar en el paisaje yerto,
y la nube lejana
suda amarilla palidez de muerto.
El cipresal sombrío
lejos negrea, y el pinar menguado,
que se esfuma en el aire achubascado,
se borra al pie del Guadarrama frío.

(Pág. 21.)

[3]

Cenit

Me dijo el agua clara que reía,
bajo el sol, sobre el mármol de la fuente:
si te inquieta el enigma del presente
aprende el son de la salmodia mía.
Escucha bien en tu pensil de Oriente
mi alegre canturía,
que en los tristes jardines de Occidente
recordarás mi risa clara y fría.
Escucha bien que hoy dice mi salterio
su enigma de cristal a tu misterio

de sombra, caminante: Tu destino
será siempre vagar, ¡oh peregrino
del laberinto que tu sueño encierra!
Mi destino es reir: sobre la tierra
yo soy la eterna risa del camino.

(Pág. 23.)

[4]

El mar triste

Palpita un mar de acero de olas grises
dentro los toscos murallones roídos
del puerto viejo. Sopla el viento norte
y riza el mar. El triste mar arrulla
una ilusión amarga con sus olas grises.
El viento norte riza el mar, y el mar azota
el murallón del puerto.
Cierra la tarde el horizonte
anubarrado. Sobre el mar de acero
hay un cielo de plomo.
El rojo bergantín es un fantasma
sangriento, sobre el mar, que el mar sacude...
Lúgubre zumba el viento norte y silba triste
en la agria lira de las jarcias recias.
El rojo bergantín es un fantasma
que el viento agita y mece el mar rizado,
el fosco mar rizado de olas grises.

(Pág. 25.)

[5]

Crepúsculo

Caminé hacia la tarde de verano
para quemar, tras el azul del monte,
la mirra amarga de un amor lejano
en el ancho flamígero horizonte.
Roja nostalgia el corazón sentía,
sueños bermejos, que en el alma brotan
de lo inmenso inconsciente,
cual de región caótica y sombría
donde ígneos astros como nubes, flotan,
informes, en un cielo lactescente.

Caminé hacia el crepúsculo glorioso,
congoja del estío, evocadora
del infinito ritmo misterioso
de olvidada locura triunfadora.
De locura adormida, la primera
que al alma llega y que del alma huye,
y la sola que torna en su carrera
si la agria ola del ayer refluye.
La soledad, la musa que el misterio
revela al alma en sílabas preciosas
cual notas de recóndito salterio,
los primeros fantasmas de la mente
me devolvió, a la hora en que pudiera,
caída sobre la ávida pradera
o sobre el seco matorral salvaje,
un ascua del crepúsculo fulgente,
tornar en humo el árido paisaje.
Y la inmensa teoría
de gestos victoriosos
de la tarde rompía
los cárdenos nublados congojosos.
Y muda caminaba
en polvo y sol envuelta, sobre el llano,
y en confuso tropel, mientras quemaba
sus inciensos de púrpura el verano.

(Pág. 31.)

[6]

Otoño

El cárdeno otoño
no tiene leyendas
para mí. Los salmos
de las frondas muertas,
jamás he escuchado,
que el viento se lleva.
Yo no sé los salmos
de las hojas secas,
sino el sueño verde
de la amarga tierra.

(Pág. 33.)

[7]

Del camino, IV (1)

Dime, ilusión alegre,
¿dónde dejaste tu ilusión hermana,
la niña de ojos trémulos
cual roto sol en una alberca helada?
Era más rubia que los rubios linos.
Era más blanca que las rosas blancas.
Una mañana tibia sonreía
en su carne nevada
dulce a los besos suaves.
Liviano son de cítaras lejanas,
triste como el suspiro de los bosques
cuando en la tarde fría el viento pasa,
hubo en su voz. Y luz en flor y sombra
de oro en sus cejas tímidas brillaba.
Yo la amé como a un sueño
de lirio en lontananza;
en las vísperas lentas, cuando suenan
más dulces las campanas,
y blancas nubes su vellón esparcen
sobre la espuma azul de la montaña.

(Pág. 41.)

[8]

Del camino, XIV

[Esta poesía se publicó por primera vez el día 30 de marzo de 1901, en el número 3 del año I de la revista *Electra.* Ambos textos son idénticos. En la revista *Electra* va (sin título, sólo precedida de un número II) a continuación de la que empieza «Desde la boca de un dragón caía», que nosotros publicamos también, más arriba, pág. 346.]

Siempre que sale el alma de la obscura
galería de un sueño de congoja,
sobre un campo de luz tiende la vista
que un frío sol colora.

(1) *Del camino* es otra sección de las *Soledades* de 1903, dentro de la cual los poemas no llevan más que un número romano.

Surge el hastío de la luz; las vagas,
confusas, turbias formas
que poblaban el aire, se disipan,
ídolos del poeta, nebulosas
amadas de las vísperas carmíneas
que un sueño engendra y un oriente borra.
Y a martillar de nuevo el agrio hierro
se apresta el alma en las ingratas horas
de inútil laborar, mientras sacude
lejos la negra ola
de misteriosa marcha,
su penacho de espuma silenciosa...
¡Criaderos de oro lleva
en su vientre de sombra!...

(Pág. 52.)

[9]

Preludio (1)

El pífano de Abril sonó en mi oído
lento, muy lento y sibilante y suave...
De la campana resonó el tañido
como un suspiro seco y sordo y grave.
El pífano de Abril lento decía:
Tu corazón verdece,
tu sueño está ya en flor. Y el son plañía
de la campana: Hoy a la sombra crece
de tu sueño también, la flor sombría.

(Pág. 59.)

[10]

La tarde en el jardín
(Fragmento)

Era una tarde de un jardín umbrío,
donde blancas palomas arrullaban
un sueño inerte, en el ramaje frío.
Las fuentes melancólicas cantaban.

(1) Los números 9-12 pertenecen a la sección de las *Soledades* de 1903, que lleva por título general *Salmodías* (sic) *de Abril*, y está allí dedicada a don Ramón del Valle Inclán.

El agua un tenue sollozar riente
en las alegres gárgolas ponía
y por estrecho surco, a un son doliente,
entre verdes evónimos corría (1).

Era un rincón de olvido y sombra y rosas
frescas y blancas entre lirios. Era
donde pulsa en las liras olorosas
recónditas rapsodias Primavera,
y más lejos se ve que el Sol explende (sic)
oculto tras la tapia ennegrecida,
que el aire sueña, donde el campo tiende
su muda, alegre soledad florida.

¡Noble jardín, pensé, verde salterio
que eternizas el alma de la tarde,
y llevas en tu sombra de misterio
estrecho ritmo al corazón cobarde
y húmedo aroma al alma!, en tus veredas
silenciosas, mil sueños resucitan
de un ayer, y en tus anchas alamedas
claras, los serios mármoles meditan
inmóviles secretos verticales
más graves que el silencio de tus plazas,
donde sangran amores los rosales
y el agua duerme en las marmóreas tazas.

Secretos viejos del fantasma hermano
que a la risa del campo, el alto muro
dictó y la amarga simetría al llano
donde hoy se yergue el cipresal oscuro,
el sauce llora y el laurel cimbrea,
el claror de los álamos desmaya
en el ambiente atónito y verdea
en el estanque el esplendor del haya.
Cantar tu paz en sombra, parque, el sueño
de tus fuentes de mármol, el murmullo
de tus cantoras gárgolas risueño,
de tus blancas palomas el arrullo,

---

(1) Véase lo que respecto a este verso hemos dicho más arriba, pág. 336.

fuera el salmo cantar de los dolores
que mi orgulloso corazón encierra:
otros dolores buscan otras flores,
otro amor, otro parque en otra tierra.

*
* *

Abandoné el jardín, sueño y aroma,
bajo la paz del tibio azul celeste.
Orlaba lejos de oro el sol la loma;
el retamar daba su olor agreste.

Corva la luna, blanca y soñolienta,
sobre la clara estrella solitaria,
iba trazando en el azul la lenta
ingrávida mitad de su plegaria.

(Pág. 67.)

[11]

Nocturno

A Juan Ramón Jiménez.

... ...
berce sur l'azur qu'un vent douce efleure (1)
l'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.

VERLAINE.

Sobre el campo de Abril la noche ardía
de gema en gema en el azul... El viento
un doble acorde en su laúd tañía
de tierra en flor y sideral lamento.
....
Era un árbol sonoro en la llanura,
dulce cantor del campo silencioso,
que guardaba un sollozo de amargura
ahogado en el ramaje tembloroso.
Era un árbol cantor, negro y de plata
bajo el misterio de la luna bella,
vibrante de una oculta serenata,
como el salmo escondido de una estrella.

(1) *Sic!*

Y era el beso del viento susurrante,
y era la brisa que las ramas besa,
y era el agudo suspirar silbante
del mirlo oculto entre la fronda espesa.
Mi corazón también cantara el almo
salmo de abril bajo la luna clara,
y del árbol cantor el dulce salmo
en un temblor de lágrimas copiara,
—que hay en el alma un sollozar de oro
que dice grave en el silencio el alma,
como en silbante suspirar sonoro
dice el árbol cantor la noche en calma—,
si no tuviese mi alma un ritmo estrecho
para cantar de abril la paz en llanto,
y no sintiera el salmo de mi pecho
saltar con eco de cristal y espanto.

(Pág. 79.)

[12]

Nevermore

¡Amarga primavera!
¡Amarga luz a mi rincón obscuro!
Tras la cortina de mi alcoba, espera
la clara tarde bajo el cielo puro.
En el silencio turbio de mi espejo
miro, en la risa de mi ajuar ya viejo,
la grotesca ilusión. Y del lejano
jardín escucho un sollozar riente:
trémula voz del agua que borbota
alegre de la gárgola en la fuente,
entre verdes evónimos (1) *ignota.*
Rápida silba, en el azur ingrave,
tras de la tenue gasa,
si obscura banda, en leve sombra suave,
de golondrinas pasa.
Lejos miente otra fiesta el campanario,
tañe el bronce de luz en el misterio,

(1) Véase lo dicho más arriba, pág. 336.

y hay más allá un plañido solitario,
cual nota de recóndito salterio.
¡Salmodías de Abril, música breve,
sibilación escrita
en el silencio de cien mares; leve
aura de ayer que túnicas agita!
¡Espíritu de ayer!, ¡sombra velada,
que prometes tu lecho hospitalario
en la tarde que espera luminosa!,
¡fugitiva sandalia arrebatada,
tenue, bajo la túnica de rosa!

* * *

¡Fiesta de Abril que al corazón esconde
amargo pasto, la campana tañe!...
¡Fiesta de Abril!... Y el eco le responde
un nunca más, que dolorido plañe.
Tarde vieja en el alma y virgen: miente
el agua de tu gárgola riente,
la fiesta de tus bronces de alegría;
que en el silencio turbio de mi espejo
ríe, en mi ajuar ya viejo,
la grotesca ilusión. Lejana y fría
sombra talar, en el Abril de Ocaso
tu doble vuelo siento
fugitivo, y el paso
de tu sandalia equívoca en el viento.

(Pág. 91.)

III

POESIAS PUBLICADAS EN REVISTAS Y NUNCA RECOGIDAS EN LIBRO

LA REBUSCA EN LAS REVISTAS : «ELECTRA».

La cosecha de páginas olvidadas procedentes del tomo de *Soledades*, de 1903, había sido inesperadamente fértil. Tan fértil como fácil. Pensé entonces comenzar una rebusca por las revistas de fines del siglo XIX y principios del XX. Esto era mucho menos mollar.

Las Hemerotecas, las Bibliotecas guardan sólo desmochadas ruinas de las publicaciones españolas de la época del modernismo. Parece que en los veinte primeros años de este siglo nadie dió importancia a unas revistitas modestísimas, mal impresas, con tipos borrosos y bailones, en papel deleznable: estas revistitas se llamaban *Electra*, *Germinal*, *Juventud*, unas más literarias, otras más políticas, etc. : hoy una colección completa de cualquiera, es un tesoro bibliográfico. En ninguna biblioteca, en ninguna hemeroteca de las que he visitado (las principales de Madrid) figura ni un ejemplar de *Electra*, revista importantísima, cuyo primer número se publicó el 16 de marzo de 1901. Y en ella colaboraban nada menos que Pérez Galdós, Maeztu, Rubén Darío, los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, Benavente, Francisco Villaespesa, J. Martínez Ruiz, Salvador Rueda, Unamuno, Valle-Inclán, y también otros muchos escritores interesantes, aunque menos famosos que éstos. Eso en los números que he alcanzado a ver, que han sido los 1, 3, 5, 6 y 7 del año I (1). Es decir en esta revistita, de cubiertas entre ocre y ladrillo, inaugurada con una carta de Galdós, y con un título galdosiano tan significativo que no puede dejar duda acerca de la tendencia política y religiosa, colaboraron quizá todos nuestros mayores, nuestros padres en literatura. Hay allí cosas grotescas. Aquel lenguaje político en estos mediados de siglo, en que vivimos,

(1) Espléndido regalo de mi fraternal amigo Leopoldo Panero.

haría reir en cualquier parte del mundo: pero también esa perspectiva es muy interesante. Desde el punto de vista literario esa revista me apasiona. ¡Y esta revista—y tantas otras—no está conservada en ninguna biblioteca pública! Me sospecho que en los Estados Unidos—donde la organización bibliográfica se aproxima a la perfección—habrá una colección completa en algún sitio. Aquí estas publicaciones no están guardadas ni estudiadas. Es imposible saber, por ejemplo, qué curso tuvieron. Yo he visto esos cinco números, pero no he podido averiguar cuántos forman la colección completa de *Electra.*

¿Pero no hay manera de poner remedio a estos males? Es éste el tradicional descuido de los españoles en la conservación de la materia literaria escrita. Tan antiguo, que ya existió probablemente en la Edad Media: es una de las causas, se supone, de la escasez de nuestros manuscritos medievales, frente a la abundancia, por ejemplo, de los franceses. Yo aspiro a que se interrumpa la tradición cuando es nociva. Y creo nuestro deber entregar a nuestros descendientes intacto el depósito material de nuestra cultura: de la heredada y de la que ha fraguado ante nuestros ojos. ¡Ojalá estas líneas movieran a alguien! ¡Ojalá algún poseedor privado—que seguramente los hay—quisiera entregar sus tesoros a biblioteca o hemeroteca pública que *le garantizara adecuadamente una perfecta conservación!* ¡Ojalá sirvieran para que se avivara y extremara el celo de los organismos estatales! Si esto no ocurre, la profecía no es difícil: se perderán, se aniquilarán buen número de revistas de fines del siglo pasado y de la primera mitad de éste (1).

Todo esto había que decirlo, e insistir en ello, primero para hacer un poco de ruido, y ver si a alguien se le deshiela el

(1) De las revistas de mi generación (es decir, de hace un cuarto de siglo) o de las muchas y muy interesantes revistas de poesía que ahora ven la luz, ¿cuántas han sido o van siendo archivadas y custodiadas debidamente en hemerotecas? No creo que hoy sea posible completar todo el tesoro de revistas del 98 y del modernismo. Ni se puede culpar por no poseerlas a depósitos, como nuestra Hemeroteca Municipal, que se constituyeron mucho más tarde. Toda revista literaria debe archivarse el mismo día de su publicación: los que parecen unos «jóvenes locos» pueden, al cabo de los años, ser grandes maestros de las letras.

cuajo. Que lo dudo. Y, en seguida, para disculparme, porque mis hallazgos de poesías de Antonio Machado publicadas en revistas, y nunca después en libros, son también bastante numerosos, pero, estoy seguro de que distan muchísimo de ser completos. Baste decir que de la *Revista Ibérica,* que aparece como editora del libro de *Soledades* (1903) no he conseguido ver ni un solo ejemplar (1). He aquí, ahora, los poemas encontrados

(1) Ni sé siquiera si en 1903 tenía verdadero curso (conozco una *Revista Ibérica* muy anterior) o si por entonces era sólo un nombre y una editorial (así, en nuestros días, la benemérita *Revista de Occidente.)*

POESÍAS DE ANTONIO MACHADO PUBLICADAS EN DIVERSAS REVISTAS Y NUNCA RECOGIDAS EN LIBRO

1901.

[En *Electra*:

Aunque no correspondan bien al epígrafe de esta Sección, pues fueron recogidas en libro, recordemos aquí (no importa reiterar este dato), las dos poesías de Machado («Desde la boca de un dragón caía» y «Siempre que sale el alma de la obscura») publicadas en el número 3 del año I de *Electra*, 30 de marzo de 1901: primera publicación de Machado, que yo conozco. Ambas composiciones pueden verse aquí, más arriba, páginas 346-48 y 351-52. En el número 6 (21 de abril de 1901) figura otra poesía («El sueño bajo el sol que aturde y ciega») también recogida después en libro, pero con grandes variantes].

1903:

[13]

El poeta recuerda a una mujer desde un puente del Guadalquivir

Sobre la clara estrella del ocaso,
como un alfanje, plateada, brilla
la luna en el crepúsculo de rosa
y en el fondo del agua ensombrecida.
El río lleva un rumoroso acento
de sombra cristalina
bajo el puente de piedra. ¡Lento río,
que me cantas su nombre, el alma mía
quiere arrojar a tu corriente pura
la ramita más tierna y más florida,
que encienda primavera
en los verdes almendros de tu orilla!
Quiero verla caer, seguir, perderse
sobre tus ondas limpias.
Y he de llorar... Mi corazón contigo
flotará en tus rizadas lejanías.

*
* *

¡Oh tarde como aquella, y río lento
de sombra cristalina!...
Sobre la clara estrella del ocaso
la argéntea luna brilla.

(*Helios*, 1903, año I, tomo I, núm. VII, pág. 399.)

[A continuación de esta poesía figura en la revista—página 400—la composición que empieza «A la desierta plaza», publicada con las obras de Machado desde la edición de Pueyo de *Soledades, Galerías y otros poemas*, 1907 (1). Pero en *Helios* va precedida de este epígrafe, que no se reprodujo en el libro: *El poeta encuentra esta nota en su cartera.* Es este epígrafe el que explica el de la poesía olvidada, que voy a reproducir ahora. Entiéndase pues el sentido: el poeta encontró en la cartera «esta nota» (corresponde a la poesía que no publico), «y estas palabras inconexas» (corresponde a la que va aquí a continuación)]:

[14]

Y estas palabras inconexas.

¡Oh, sola gracia de la amarga tierra,
rosal de aroma, fuente del camino!
Auras... Amor! Bien haya primavera;
bien haya Abril florido,
y el solo amado enjambre de mis sueños,
que labra miel al corazón sombrío.

(*Helios*, 1903, año I, tomo I, núm. VII, pág. 400.)

[Bajo el epígrafe general de *Poesías* se publican en *Helios*, 1903, número XI, siete composiciones de Machado, distribuídas en tres grupos titulados: *Tristezas* (2); *Sueño infantil* (3) y *Galerías*. En este tercer grupo figuran, con la numeración romana que reproduzco, cuatro poemas: I. «Y era el demonio de mi sueño el ángel» (pág. 392); II. «Desde el umbral de un sueño me llamaron» (pág. 392); III. «Y en una triste noche me aguijaba» (pág. 392); IV. «Y nada importa ya que el vino de oro» (pág. 393). Todas recogidas en Pueyo, 1907, menos el núm. III, que reproduzco:]

[15]

III

Y en una triste noche me aguijaba
la pavorosa espuela de mis pasos...

(1) Libro que citaré, desde ahora, así: «Pueyo, 1907».
(2) Comprende dos poesías: I «Llamó a mi corazón un claro día» (pág. 390); II Hoy buscarás en vano (pág. 390). Las dos recogidas en Pueyo, 1907.
(3) Comprende una sola poesía: «Una clara noche», recogida en Pueyo, 1907.

Sentirse caminar sobre la tierra
cosa es que lleva al corazón espanto.
Y es que la tierra ha muerto... Está en la luna
el alma de la tierra
y en los luceros claros.

(«Poesías: Galerías», *Helios*, 1903, año I, tomo II, núm. XI, pág. 392.)

1904:

[Bajo el epígrafe general de *Poesías* se publican en *Helios*, 1904, número XI, cuatro composiciones de Machado, distribuídas en dos grupos tituladas: *Impresiones de Otoño* (1) y *Galerías*. En el segundo grupo figuran dos poemas: el segundo se llama *Los Sueños*, empieza «El hada más hermosa ha sonreído», y se imprimió ya en Pueyo, 1907. Pero el primero pertenece a los olvidados y lo reproduzco a continuación:]

[16]

Arte poética.

Y en toda el alma hay una sola fiesta,
tú lo sabrás, Amor, sombra florida,
sueño de aroma, y luego... nada: andrajos
rencor, filosofía.
Roto en tu espejo tu mejor idilio,
y vuelto ya de espaldas a la vida,
ha de ser tu oración de la mañana:
¡Oh para ser ahorcado, hermoso día!

(«Poesías: Galerías», *Helios*, año II, tomo III, núm. XI, febrero 1904, pág. 184.)

[En la siguiente composición me he permitido introducir un blanco tipográfico para separar dos partes con asonancia distinta: la primera en *éa* y la segunda en *áa* (2). Tal blanco no existe en el original. En el verso sexto, el original: «mogigangas».]

---

(1) En este grupo se publican allí las composiciones tituladas *Campo* («La tarde está muriendo») y *A un viejo y distinguido señor* («Te he visto por el parque ceniciento»), ambas recogidas en Pueyo, 1907.

(2) Es la única composición de Machado que recuerdo, con cambio de asonancia, lo cual me hace pensar que sus dos partes estarían bien diferenciadas en el pensamiento del poeta: si en *Alma Española* salieron las dos partes sin blanco intermedio, tal vez se debió a descuido o necesidades de ajuste. Véase, sin embargo, lo que digo, más abajo, en el texto, pág. 364.

[17]

Luz.

A D. Miguel de Unamuno, en prueba de mi admiración y de mi gratitud.

¿Será tu corazón un harpa al viento,
que tañe el viento?... Sopla el odio y suena
tu corazón; sopla el amor y vibra...
¡Lástima da tu corazón, poeta!
¿Serás acaso un histrión, un mimo
de mojigangas huecas?
¿No borrarán el tizne de tu cara
lágrimas verdaderas?
¿No estallará tu corazón de risa
pobre juglar de lágrimas ajenas?

Mas no es verdad... Yo he visto
una figura extraña,
que vestida de luto, ¡y cuán grotesca!
vino un día a mi casa.
—De tizne y albayalde hay en mi rostro
cuando conviene a una doliente farsa;
yo te daré la gloria del poeta,
me dijo, a cambio de una sola lágrima.
Y otro día volvió a pedirme risa
que poner en sus hueras carcajadas...
Hay almas que hacen un bufón sombrío
de su histrión de alegres mojigangas.
Pero, en tu alma de verdad, poeta,
sean puro cristal risas y lágrimas;
sea tu corazón arca de amores,
vaso florido, sombra perfumada.

(*Alma Española.* Año II, núm. 16, pág. 14.
21 de febrero de 1904.)

[18]

Galerías.

Yo he visto mi alma en sueños...
En el etéreo espacio
donde los mundos giran,
un astro loco, un raudo
cometa con los rojos
cabellos incendiados...

Yo he visto mi alma en sueños,
cual río plateado,
de rizas ondas lentas
que fluyen dormitando...

Yo he visto mi alma en sueños,
como un estrecho y largo
corredor tenebroso,
de fondo iluminado...

Acaso mi alma tenga
risueña luz de campo,
y sus aromas lleguen
de allá, del fondo claro...

Yo he visto mi alma en sueños...
Era un desierto llano
y un árbol seco y roto
hacia el camino blanco.

(*Alma Española.* Año II, núm. 19,
20 de marzo de 1904, pág. 5.)

[19]

[Bajo el título de *Galerías* se publica, en *Helios,* núm. XIV, la poesía «Desgarrada, la nube, el arco iris», que después fué recogida en Pueyo, 1907. Y luego bajo el subtítulo de *Soledades* las cinco breves composiciones que reproduzco como poesías independientes. Hay entre ellas una comunidad de tono, de tema y de desarrollo tal, que yo las considero como un solo poema y les atribuyo sólo un número arábigo. Pero la numeración romana indica la voluntad del poeta de concederles individualidad independiente. Es posible que le inclinara a separarlas su repugnancia a mezclar asonancias distintas. Nótese la I y la V: son como *soleares,* pero con rima consonante y endecasílabos.]

I

O que yo pueda asesinar un día
en mi alma, al despertar, esa persona
que me hizo el mundo mientras yo dormía.

II

O que el amor me lleve
donde llorar yo pueda...
Y lejos de mi orgullo
y a solas con mi pena.

III

Y si me da el amor fuego y aroma
para quemar el alma,
¿no apagará la hoguera el agrio zumo
que el vaso turbio de mi sueño guarda?

IV

Vuela, vuela a la tarde
y exprime el agrio jugo
del corazón, poeta,
y arroja al aire en sombra el vaso turbio...

V

Tu alma será una hoguera
en el azul invierno aterecido
para aguardar la amada primavera.

(Galerías: Soledades. *Helios,* mayo de 1904, año II, tomo IV, núm. 14.)

IV

FUENTE Y JARDIN EN LA POESIA DE MACHADO

Quien lee ahora estas poesías nota en seguida con asombro —¡estaban tan olvidadas!—que hay bastantes entre ellas que se aproximan, que rozan y aun que llegan a penetrar en ese ámbito, en ese espacio—casi físico—de prodigio, de recuerdo y de sueño que todo lector de Machado lleva ya para siempre incorporado a su alma. Y entonces surge, en seguida, la pregunta: ¿Por qué el poeta las eliminó de sus libros?

POESIAS EN AGRAZ: «LA FUENTE».

Es una impresión de conjunto. Acercándonos un poco más a la obra olvidada, vemos en seguida que hay casos—unos

cuantos casos indudables—en los que la preterición estaba justificada.

Ocurre esto con el primero de nuestros poemas: *La Fuente.* Lo publica el autor en 1901, lo reimprime, con variantes, en las *Soledades,* 1903; en los libros posteriores ha desaparecido.

Es del más inmaturo Machado. Sabrá, en seguida, que «más obran quilates que fárragos». Esta va a ser su innovación con la que se distinguirá, de una parte, del acartonado realismo del siglo XIX—tan odiado—, de otra, del desenfrenado modernismo de donde él mismo poeta procedía. Seleccionar los elementos más significativos, aislarlos, elegir sólo unos pocos, muy pocos entre ellos, insinuar (que es dejar espacios vacíos que se pueblan luego dentro de la fantasía del contemplador), eliminar entre la balumba de datos, grata al siglo XIX, es quizá la primera característica de la nueva pintura, el activo grupo impresionista—tan combatido entonces (1)—y va a ser también la de la nueva prosa de Azorín y la de la nueva poesía en Antonio Machado. Pero este poema de *La Fuente* no selecciona. No: amplifica, reitera. Ya en la versión de 1903 advertimos que el poeta lo ha comprendido así. Sin embargo, aun quedan tiradas de versos que más bien van a lo enfático que a esa clausura

(1) Esta es, claro, una característica sólo de tipo negativo. Ni es posible llevar las comparaciones entre artes distintas mucho más allá. Véase para explicaciones técnicas de signo positivo el interesantísimo manifiesto (debido, según advierte una «N. de la R.», a la pluma de Darío de Regoyos), que bajo el título de *El impresionismo en Francia. Protesta de los impresionistas españoles contra el discurso de Benlliure,* se publicó en *Juventud. Revista popular contemporánea.* Año I, núm. 6, Madrid, 30 de noviembre de 1901. Regoyos hablaba en nombre de la *Sociedad de Arte Modernista de Bilbao,* y el documento está firmado por «Francisco Durrio», escultor de Bilbao.—Ignacio Zuloaga, de Guipúzcoa.—Darío de Regoyos, de Asturias.—Santiago Rusiñol, de Barcelona.—Pablo de Uranga, de Guipúzcoa.—Francisco Bibal, de Bilbao.—Anselmo Guinea, de Santander.—Adolfo Guiard y Manuel Losada, de Vizcaya.—López Allén y Vicente Berrueta, de Guipúzcoa.—Miguel Utrillo, de Cataluña.—Daniel Zuloaga, de Madrid, pintores.» Supongo (me es un campo muy ajeno) que los historiadores del arte conocerán esa importante página. Es curiosa la mezcolanza de «modernismo» e «impresionismo». En realidad nuestro modernismo (ejemplificado en Rubén) es un arrastre de todos los modos franceses del siglo XIX (Hugo, Parnaso, Simbolismo). En Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y también (muchas veces) en Manuel Machado, han desaparecido las trazas del parnasianismo y de Hugo; pero es fuerte la vinculación con el simbolismo, sobre todo con Verlaine, a la que en Juan Ramón se junta, muy pronto, el contacto con Samain y con Francis Jammes. Se ve bien que hacia 1900 la palabra «modernismo» tenía un contenido mucho más amplio que el que hoy le damos.

tan grata a nuestro Machado, ese refreno donde se aprieta la emoción. Algunos pasajes nos moverían más si la vulgaridad rebajadora de la adjetivación («soñadoras») no nos enfriara:

Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra.

A veces hay series enteras de versos, tan chatos, tan diluídos, que nunca, nunca, los volveremos a encontrar en el poeta:

Hay amores extraños en la historia
de mi largo camino sin amores,
y el mayor es la fuente,
cuyo dolor anubla mis dolores,
cuyo lánguido espejo sonriente
me desarma de brumas y rencores.

Al lado, hay versos de expresión más concreta (abrir, con lo concreto y material, ámbitos espirituales es mucho de la poesía de Machado) y que cuajan en forma próxima a criaturas de su arte maduro. Leemos en *La Fuente:*

Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;
y cerca de ella el amarillo esplende
del limonero entre el ramaje oscuro.

Si el «loto azul» aun puede estar en relación con el léxico exótico del modernismo, los dos últimos versos ¿no están ya en el sentido de la voz de nuestro Machado?

TEMA DEL HUERTO

En los orígenes oscuros de la poesía de Machado, cuando ésta—aun ni vislumbrada en la conciencia—se le estaba infiltrando en la sangre, hay un patio de naranjos y un huerto de cipreses y limoneros. Casi toda la poesía de Machado está como implícita en esa visión luminosa y contrastada. A lo largo de la

obra había de brotar ese tema, siempre recurrente, con mil matices y variaciones. Así en su autorretrato:

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
y un huerto claro, donde madura el limonero.

(Retrato, XCVII.)

O cual una abertura lumínica en el ambiente del sueño, que se romperá en seguida, como irisada pompa de jabón:

¡El limonar florido,
el cipresal del huerto!

(LXII.)

A veces con cierta delectación frondosa:

¡Gloria de los huertos, árbol limonero
que enciendes los frutos de pálido oro
y alumbras del negro cipresal austero
las quietas plegarias erguidas en coro;

y fresco naranjo del patio querido
del campo risueño y el huerto soñado,
siempre en mi recuerdo maduro o florido,
de frondas y aromas y frutos cargado.

(LIII.)

A veces escueta descripción directa de lo visto, que es a la par rememoración de lo vivido:

La plaza y los naranjos encendidos
con sus frutas redondas y risueñas.

Tumulto de pequeños colegiales
que, al salir en desorden de la escuela,
llenan el aire de la plaza en sombra
con la algazara de sus voces nuevas.

¡Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas!
¡Y algo de nuestro ayer que todavía
vemos vagar por estas calles viejas!

(III.)

¡Patio con naranjos y cipresal y el limonar del huerto!: tema de infancia. Tema entredulce, recordado con una dolorosa alegría; tema trágico, cuando el poeta contempla cortados los puentes imposibles del retorno, como aquel día en que, extranjero, vuelve, de la alta Castilla, a su patria:

... ¡oh tierra en que nací!, cantar quisiera.
Tengo recuerdos de mi infancia...
... plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos
con sus frutas redondas y bermejas;
y en un huerto sombrío el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos
que el agua clara de la fuente espeja...;
mas falta el hilo que el recuerdo anuda
al corazón, el ancla en sus riberas,
o estas memorias no son alma...

(CXXV.)

Pero hay una fe aún, una creencia en el retorno, porque paraíso es para el poeta retorno a esa luz de infancia, por eso termina:

Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,
los cuerpos virginales a la orilla vieja.

Nótese: «con luz del fondo ungidos»; palabras que son tan profundas como cuando más en la voz humana se hayan mezclado en agua densa la fe, la emoción, el aullido de la carne mortal, la esperanza y el sueño.

Y en ese terrible poema tardío que estos días estudia sagazmente Luis Rosales, el viaje ultraterreno («¡Bajar a los infiernos como el Dante!») se inaugura—es como un alzarse el telón—con un rompimiento claro: el retorno a la luz infantil:

Palacios de mármol, jardín de cipreses,
naranjos redondos y palmas esbeltas.
Vueltas y revueltas,
eses y más eses.
«Calle del Recuerdo».

(CLXXII.)

Mas léase el tema todavía (está en otro poema tardío), en una visión—también visión, pero más humana—. En el encuentro con su «yo» juvenil, es el primer recuerdo que se suscita:

Hoy, con la primavera
soñé que un fino cuerpo me seguía
cual dócil sombra. Era
mi cuerpo juvenil...
—Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario
trocaba el hondo espejo
por agria luz sobre un rincón de osario.)
—¿Tú conmigo, rapaz?
—Contigo, viejo.

Soñé la galería
al huerto de ciprés y limonero...
La ausencia y la distancia
volví a soñar con túnicas de aurora.

(CLXIX.)

He ahí pues cómo el tema del huerto (cipresal, naranjal, limonar) tiene un constante valor simbólico en la poesía de Machado: es la ilusión—la bendita ilusión dorada—vista en el gozo y en el recuerdo infantil, en la virginidad auroral de la vida y proyectada también hacia el futuro. Es la patria paradisíaca, y también la patria eterna: el lugar de donde se procede y adonde se va. Es lo que se sueña y por lo que se vive. Por eso su supresión significa el dolor absoluto, el desconsuelo absoluto:

Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.

Lleváronse tus hadas
el lino de tus sueños.
Está la fuente muda,
y está marchito el huerto.
Hoy sólo quedan lágrimas
para llorar. No hay que llorar, ¡silencio!

(LXIX.)

Hemos citado ejemplos nacidos en todas las épocas de la vida literaria de Machado. En el último, al huerto se asocia

la fuente. Visión luminosa—oro encendido o pálido sobre verde oscuro—del naranjal o el limonar, cipreses: el huerto. Y el patio, mármol o piedra clara; con un rumor, perpetuo, tan inmóvil (aunque hijo de lo más flúido) que es casi también arquitectura:

¡Esta luz de Sevilla! Es el palacio
donde nací, con su rumor de fuente...

TEMA DEL AGUA

Y adivinamos ya cómo nuestra inicial poesía de *La Fuente* (donde apunta el tema del limonar) está de lleno dentro de otro de los motivos más frecuentes en la poesía de Machado: el del agua. Más aún: es otro de sus temas, de profundo simbolismo, esenciales. No podríamos decir cuál de los dos hermanos es el punto de origen: en otro sitio creo haber mostrado que el tema del manantial está entrañado igualmente en la poesía de Manuel (1).

El agua manante, clara, bulliciosa, es un símbolo de vida en la poesía más juvenil de Antonio. Así en esta inicial poesía de *La Fuente*. Vida, indiferente al dolor:

la carcajada fría
del agua que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor.

El agua de la fuente cae por la espalda de un dolorido titán de mármol:

... alegre el agua pasa, salta y ríe
y el ceño del titán se entenebrece.

El dolorido titán, ¿es un Prometeo encadenado, es decir, es un poeta, un creador, sobre el que cae la fría indiferencia de la vida? ¿O quizá el agua es un «eterno femenino», frente al «eterno masculino» del hombre encadenado? Pero curiosa-

(1) *Ligereza y gravedad en la Poesía de Manuel Machado*. Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo. Ayuntamiento de Madrid. Año XVI, núm. 55.

mente, mezclado con este tema (y en lo turbio de la mezcla está quizá el fracaso de la composición) aparece otro. Este Machado juvenil nos dice que en su camino sin amores, el mayor amor es

la fuente
cuyo dolor anubla mis dolores...
La vieja fuente adoro;
el sol la surca de alamares de oro,
la tarde la cairela de escarlata
y de arabescos fúlgidos de plata.
Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;
y cerca de ella el amarillo esplende
del limonero entre el ramaje oscuro.

Pero, por esta otra ladera del «tema de la fuente», henos aquí ya—lo hemos anunciado antes—muy próximos a «nuestro» Machado.

OTRAS FUENTES OLVIDADAS

Hay aún, entre las poesías olvidadas, otra (que no sabemos por qué fué—injustamente—preterida), la que lleva por título *Cenit* (núm. 3), que nos vuelve a situar ante el símbolo misterioso de la fuente :

Me dijo el agua clara que reía
bajo el sol, sobre el mármol de la fuente:
si te inquieta el enigma del presente
aprende el son de la salmodia mía.
Escucha bien en tu pensil de Oriente
mi alegre canturía,
que en los tristes jardines de Occidente
recordáis mi risa clara y fría.

Esto es lo que justifica el título—*Cenit*—de esta canción *nel mezzo del camin,* entre los pensiles de Oriente (¡el patio de naranjos, el cipresal del huerto!) y los «tristes jardines de Occidente». Aquí, pues, la fuente pertenece aún al «pensil de oriente», es elemento vital, claro y alegre, para ser recordado en la declinación. El simbólico enigma se nos revela en los versos finales :

Escucha bien que hoy dice mi salterio
su enigma de cristal a tu misterio
de sombra, caminante: tu destino
será siempre vagar, ¡oh peregrino
del laberinto que tu sueño encierra!
Mi destino es reír: sobre la tierra
yo soy la eterna risa del camino.

Y he aquí, otra vez, una simbólica oposición semejante a la de la poesía «La Fuente»: allí *risa* opuesta a *dolor*, aquí *enigma de cristal* opuesto a *misterio de sombra; la risa clara del camino* opuesta al *vagar en el laberinto del sueño*.

El tema de la fuente se relaciona de modo natural con el del jardín: y así ocurre en otra de nuestras poesías olvidadas, *La tarde en el jardín (fragmento)* (núm. 10). Y por el título se establece ya vinculación con uno de los temas más predilectos de Machado: la tarde. Mas hay un notable cambio. Estas fuentes de tarde ya no pertenecen del todo al «pensil de oriente»:

Las fuentes melancólicas cantaban...

El agua un tenue sollozar riente
en las alegres gárgolas ponía
y por estrecho surco a un son doliente
entre verdes evónimos corría.

Nótese la entreverada matización «fuentes melancólicas», «riente sollozar», el agua corre, como la vida, «a un son doliente». Y, en fin,

el agua duerme en las marmóreas tazas.

Henos llegados a otro que será tema reiterado a lo largo de la obra: el agua en reposo.

TEMA DEL JARDIN

Este poema de *La tarde en el jardín* (número 10) es grave, de luz contrastada, melancólico y sereno, muy Antonio Machado, pues; pero algo difuso, con una naciente pluralidad

de temas que el poeta tal vez no aprovecha bien; pero no hay nada que justifique su olvido. ¿Lo desterraría quizá el poeta porque algún verso, al troquelarse, hubiera resultado parecido al de algún compañero de generación? Hay algún pasaje que recuerda la ligereza un poco exterior—tema literatizado, rapsodias, liras, lirios—del modernismo:

Era un rincón de olvido y sombra y rosas
frescas y blancas entre lirios. Era
donde pulsa en las liras olorosas
recónditas rapsodias Primavera.

Rara vez hablará así el poeta adulto.

Pero en los versos que siguen a los transcritos sí que ya reconocemos—gravedad, sentido directo y a la par misterioso, del paisaje, decir exacto y enjuto—al que será definitivamente nuestro Machado:

... el sol esplende
oculto tras la tapia ennegrecida,
que el aire sueña, donde el campo tiende
su muda, alegre soledad florida.

Esta visión del jardín, dentro del campo, como limitación y ordenación simétrica del campo, obrada por un «fantasma hermano» (¿hermano del poeta?, ¿quizá porque el poeta limita y ordena en «amarga simetría», en su obra, zonas del gran campo del espíritu?) me ha recordado siempre aquella admirable violencia al campo que incrustó en ladera agreste los jardines de La Granja. Pero yo no sé en qué jardín se inspiró el poeta:

Secretos viejos del fantasma hermano
que a la risa del campo, el alto muro
dictó, y la amarga simetría al llano,
donde hoy se yergue el cipresal oscuro,
el sauce llora y el laurel cimbrea,
el claror de los álamos desmaya
en el ambiente atónito y verdea
en el estanque el esplendor del haya.

En esa disyuntiva : naturaleza libre, o naturaleza sometida a canon, Machado, años adelante, se inclinaría por la libertad. Como en su poema (1)

JARDÍN

Lejos de tu jardín quema la tarde
inciensos de oro en purpurinas llamas
tras el bosque de cobre y de ceniza.
En tu jardín hay dalias.
¡Malhaya tu jardín!... Hoy me parece
la obra de un peluquero,
con esa pobre palmerilla enana,
y ese cuadro de mirtos recortados...
y el naranjito en su tonel... El agua
de la fuente de piedra
no cesa de reír sobre la concha blanca.

(LI.)

Cierto que allí se trataba de un noble jardín y aquí de un jardín casi ridículo. (Apuntemos, de paso, que yo quizá no habría excluído la poesía sobre el jardín ridículo, pero habría incluído la escrita años antes sobre el jardín noble.)

Los versos últimos de «Jardín» nos reintegran al tema del agua.

Hay aún otra composición de las *Soledades* de 1903 que tiene por tema la fuente, aunque su título—en ese volumen primero—sea *Tarde.* Pero ésta, a través de varias impresiones en libro, llegó al puerto de las *Poesías Completas* (ahí sin título : VI). Hay, en esa poesía, tarde, parque y fuente. Su tema tiene, pues, bastantes puntos de contacto con la *Tarde en el jardín,* la poesía olvidada de que acabamos de hablar. ¿Sería, tal vez, por este parecido temático entre *La tarde en el jardín* y *Tarde* por lo que Machado no volvió a dar cabida en su obra a la primera de estas composiciones? No lo creo : en ella la fuente no es más que un elemento del cuadro total, y éste se inclina más al tema 'jardín' que al tema 'fuente'. En cambio, la poesía que en el librito de 1903 se llamaba *Tarde* (ahora la número VI) cae por completo dentro del tema 'fuente'.

(1) Ignoro de qué fecha. No figura aún en Pueyo, 1907.

Esta poesía (número VI) nos sitúa por vez primera ante un hecho que ha de ser tenido en cuenta por los que estudien (alguna vez) la obra de Machado, y que obliga a reducir mucho el sentido de su afirmación: «Mi costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y de no leer nada de cuanto escribo...»

Cuando se lee *La Tarde* en las *Soledades* 1903 (1) y el texto que desde la edición de Pueyo, 1907 (2) pasa a las *Poesías Completas* (número VI), se notan en seguida unas cuantas variantes: no muchas; sí, muy significativas.

1903:	1907:
Fué una clara tarde, triste y soñolienta	*Fué una clara tarde, triste y soñolienta*
del lento verano. La hiedra asomaba	*tarde de verano. La hiedra asomaba*
al muro del parque, negra y polvorienta	*al muro del parque, negra y polvorienta...*
Lejana una fuente riente sonaba	*La fuente sonaba.*

Nuestra primera impresión es que el poeta, que ha quitado la bella expresión «lento verano», quizá por no anticiparla (aparece de nuevo hacia el fin), ha arrancado también la consonancia interna «fuente riente», para raer de su grave verso todo vestigio de la buhonería modernista.

Algunas correcciones son enriquecimientos: la puerta del parque «sonó en el silencio de la tarde muerta»; así decía en la versión de 1901; y en 1907: «golpeó el silencio»:

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta.

He aquí la segunda oleada de intuición poética: la corrección. Hay poetas de una sola «oleada»; poetas que al corregir estropean sus versos. Machado ha corregido, casi siempre, bien (3). No es sólo que al pasar de «sonó» a «golpeó» la acción, antes muy neutra, se ha adjetivado de un modo agorero

(1) Pág. 9.
(2) Figura allí, ya sin título, con el núm. VI de las *Soledades*. Entre el texto de esa poesía en Pueyo, 1907, y el de *Poesías Completas* no hay variante alguna.
(3) Machado era, en teoría, enemigo de correcciones (*Páginas Escogidas*, 1917, págs. 8-9).

que completa el ambiente de la estrofa, no: es que no dice tampoco «golpeó en el silencio», sino «golpeó el silencio». Esta mínima variación (una preposición *en*, eliminada) ha convocado mágicamente un elemento maravilloso: una imagen. Ya la puerta no suena *en* el silencio, sino que «golpea *el* silencio». Es un golpe ominoso «perfectamente serio». Diríamos que, a través de la imaginación del lector de Machado, se establece un puente con el «golpe de ataúd en tierra» de la poesía «En el entierro de un amigo». Algo se ha muerto, algo se ha enterrado en esa tarde, en ese jardín.

Vemos, pues, aun en mínimos pormenores, cómo este poema, de 1901 a 1907 había reforzado sus notas graves a expensas de los tonos luminosos. Atendamos a la fuente:

En el solitario parque, la sonora	*En el solitario parque, la sonora*
copla borbollante del agua cantora	*copla borbollante del agua cantora*
me guió a la fuente, que alegre vertía	*me guió a la fuente. La fuente vertía*
sobre el blanco mármol su monotonía.	*sobre el blanco mármol su monotonía.*

La corrección habla por sí misma. Un mínimo cambio, pero ¡cuánto más expresiva la nueva versión! La supresión del adjetivo «alegre» está perfectamente concorde con las dos correcciones que hemos estudiado antes. Ahora la pausa en el verso tercero y la geminación de la expresión «la fuente» anticipan lo mismo que luego va a expresar con sus tres óes esa palabra de tan feliz fonética: *mo-no-to-nía.*

El descubrimiento del valor expresivo de «monótono» y «monotonía» viene de Francia, de Verlaine:

(... une langueur
monotone.)

Antonio Machado usa parcamente de esta palabra, que quizá en él representa el momento de inhibición en la técnica y en el mundo poético del Pauvre Lélian. En el «Recuerdo Infantil», que es poesía bastante temprana, pues está ya en la edición de Pueyo de 1907, es aún esencial—centro significativo de la composición—la voz «monotonía» que existe en la primera cuarteta y se repite también para cierre en la última estrofa:

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de la lluvia en los cristales.

(*Recuerdo infantil*, V.)

IMPORTANCIA DE LO PEQUEÑO. DIGRESIÓN SOBRE UNA VARIANTE

¡Qué exquisito sentido del matiz tenía Machado! En este poema, tal como aparece en la edición de Pueyo, 1907, la primera estrofa y la última son idénticas; las dos terminan con el verso «de lluvia tras los cristales». Aquí entra la segunda oleada de la inspiración. En las *Poesías Completas* ha habido una levísima modificación: un toque ligero, pero intensamente expresivo. La primera estrofa es la misma

... Monotonía
de lluvia tras los cristales.

Pero la última concluye ahora así:

... Monotonía
de la lluvia en los cristales.

La primera forma, al principio del poema, constata un hecho entre los hechos enunciados: una tarde parda y fría; los colegiales estudian; la lluvia tras los cristales. Creada ya una atmósfera de emoción en el lector, según se ha perfeccionado el recuerdo, hay ahora como una participación directa en el ambiente, de la lluvia, no ya fuera, como fondo del cuadro, sino monótona sobre los cristales, cayendo y resbalando sobre los cristales, asociada directamente a la monotonía encerrada dentro; y hay una sensación auditiva de los niños y del lector: ese caer de la lluvia en los cristales. El poema ahora comienza con sensaciones visuales; y termina auditivo (monótona aritmética cantada; monótona lluvia sobre cristal).

También la voz *monotonía* será clave en esta composición del viejo parque y la fuente (es decir, en «La Tarde», del libro de 1903, que es el núm. VI de *Poesías Completas)*. Ya la hemos encontrado una vez. Véase, un poco más adelante, lo que dice la fuente:

Fué esta misma tarde: mi cristal vertía	*Fué esta misma tarde: mi cristal vertía*
como hoy sobre el mármol su clara harmonía.	*como hoy sobre el mármol su monotonía.*
¿Recuerdas, hermano?... Los mirtos talares	*¿Recuerdas, hermano?... Los mirtos talares*
que ves, sombreaban los claros cantares	*que ves, sombreaban los claros cantares*
que escuchas ahora. Del árbol obscuro	*que escuchas. Del rubio color de la llama,*
el fruto colgaba, dorado y maduro	*el fruto maduro pendía en la rama,*
¿Recuerdas, hermano?...	*lo mismo que ahora. ¿Recuerdas, hermano?...*
Fué esta misma lenta tarde de verano.	*Fué esta misma lenta tarde de verano.*

La intuición creativa de la segunda oleada va guiando al poeta. Ni por asomos se le ocurre tocar al verso último

Fué esta misma lenta tarde de verano.

Si se hubiera dejado llevar de la preceptiva, habría pensado que la unión *ta-tar* era una evitable cacofonía. Pero sin duda la lucha que en ese verso se establece entre, de un lado, la fuerza cohesiva de las dos partes del sintagma *lenta tarde,* y, de otro, la cesura que tiende a disociar los dos hemistiquios, da un movimiento ondulante al verso y en cierto modo lo prolonga, con lentitud de tarde de estío, en la imaginación del lector. Machado ha dado un ligero toque que vitaliza la segunda mitad de la estrofa. Casi toda ella tenía demasiado señalada la división entre los hemistiquios:

¿Recuerdas, hermano? || *Los mirtos talares*
... que escuchas ahora. || *Del árbol obscuro*
el fruto colgaba || *dorado y maduro.*
¿Recuerdas, hermano?

Al difuminar la cesura central del segundo de estos versos (nótese la nueva forma

... que escuchas. Del rubio color de la llama...)

para lo que el poeta le ha dado ahora una fuerte pausa asimétrica, y ha ligado los hemistiquios con fuerte trabazón sintagmática *(rubio color)*, toda la estrofa ha adquirido otro movimiento: los dos versos que ya establecen puente entre ambas orillas de la cesura central *(rubio-color; lenta-tarde)* contrarrestan el machaqueo de los que tienen hemistiquios demasiado evidentes. Al mismo tiempo el tema predilecto, tan ligado al origen del poeta, el fruto de oro en el naranjal, ha quedado intensificado (1).

Pero nos falta la variante de más interés para nosotros. En el verso segundo, a «su clara harmonía» (con esa *h* muy estetizante), ha sustituído «su monotonía». Lo que se resta es tanto como lo que se suma. Aquí y en todo el poema. Porque aún en otro pasaje donde ya existía la voz «monotonía» ha introducido una modificación que habla por sí sola. El poeta se despide de la fuente:

Adiós para siempre, tu monotonía	*Adiós para siempre, tu monotonía,*
alegre es más triste que la pena mía.	*fuente, es más amarga que la pena mía.*

Podemos ahora hacer el balance total: han desaparecido *riente* (en rima interna con su sustantivo *fuente)*; dos veces, *alegre;* una, *clara harmonía.* Los elementos introducidos van todos en la dirección de la gravedad y de la expresión de la monotonía y la lentitud. Donde había una rima interna, un poco de bisutería modernista, la expresión es ahora enjuta («La fuente sonaba»). El poeta ha plasmado sencillas e impresionantes imágenes («golpeó el silencio de la tarde muerta»). Unas veces las duplicaciones («la fuente. La fuente vertía») y otras las mismas voces introducidas («su monotonía») llevan la imaginación del que lee hacia lentitud, gravedad, presagio y reiteración. El agua es aún la vida, la vida bullen-

(1) Probablemente este fué el punto de partida del poeta: la expresión

...Del árbol obscuro
el fruto colgaba dorado y maduro

le pareció pobre. Pero los hechos estéticos en el verso son un enmarañamiento de acciones y reacciones: la imagen creciente, invasora, de la llama («del rubio color de la llama») al presentarse como más intensa rompió la machacona simetría de los hemistiquios.

te. Pero ya el poeta no la considera como elemento femenino. Serían imposibles aquí los versos de la composición olvidada «La Fuente»:

... la carcajada fría
del agua que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor.

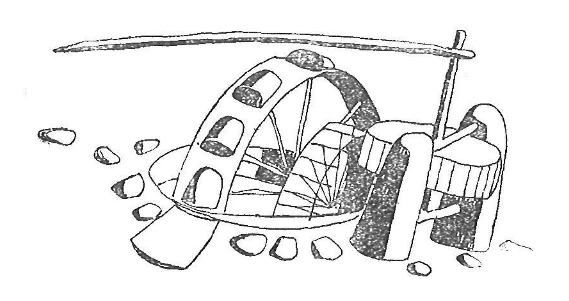
Caía al claro rebosar riente
de la taza, y, cayendo, diluía
en la planicie muda de la fuente
la risa de sus ondas de ironía...

Ni tampoco los que dice el agua manante en la poesía también olvidada (y ya citada más arriba) que tiene por título «Cenit»:

Mi destino es reír: sobre la tierra
yo soy la eterna risa del camino.

No; ahora la canción del agua canta la monotonía, el tedio de la vida; la eternidad del dolor.

Dámaso Alonso.
Travesía del Zarzal, s/n.
Chamartín de la Rosa.
MADRID (España).



ESPERANZA Y DESESPERANZA DE DIOS EN LA EXPERIENCIA DE LA VIDA DE ANTONIO MACHADO

POR

JOSE LUIS L. ARANGUREN

1

¿CÓMO *acontece en el corazón del hombre la llegada de la fe? Desde el punto de vista puramente humano, no sobrenatural, la fe suele sobrevenir, muchas veces, como el regreso del hijo pródigo a la casa paterna, del emigrante a su país de origen, del hombre cansado a su hogar; como una recuperación—enriquecida, desengañada, reflexiva o deformada—del modo infantil de estar ante Dios. El joven tiene, en mayor o menor grado, que* emanciparse, *es decir, desvincularse de sus padres, situarse* frente *a ellos y frente a cuanto de ellos ha recibido; también, por tanto, frente a la religión paterna o, por lo menos, frente al modo paterno de vivir la religión. Es el instante en que se abandona la casa donde se ha nacido para vivir por propia cuenta y fundar nuevo hogar espiritual; para vivir de lo que nos ha venido de fuera, de la calle, del aula, de los otros o también desde un dentro fantaseado e irreal. Es la edad de los sueños y las ilusiones, de las aventuras y las revoluciones. Después transcurre el tiempo y el hombre aprende a ser justo con la tradición, con su pasado. Recuerda a los padres y, generalmente, comprueba que en vano buscará por la vida un cariño tan cobijador, tan fiel, tan abnegado como el suyo. Recuerda su niñez y casi siempre termina reconociendo que no hay años tan felices, tan ricos, tan evidenciadores como aquéllos. Re-*

cuerda su ingenua piedad infantil, que hablaba a Dios sencillamente y le pedía, como quien pide un vaso de agua, el milagro de cada día. Pero esta mirada hacia atrás no para en inoperantes nostalgias. Ahondando un poco más, descubre que sus padres, su familia, su pasado, su tradición, su niñez, su religión, continúan viviendo en él y él en ellos. Y desde este momento su existencia, proyectada, sí, hacia adelante, abierta hacia todas las promesas y todos los futuros, no avanzará, empero, a la ventura, sino apoyada en una historia y en una fe.

Vida, pues, reconciliada con su origen. Pero esta reconciliación es distinta en cada caso y puede ser total o parcial. Unamuno, por ejemplo, formado en un hogar católico, tras un período de descreimiento o indiferencia religiosa, regresa, sí, a la fe, pero ¡qué diferente de la fe de sus mayores, de la fe de su niñez! Fe alterada, transmigrada, extrañada. Para otros, en el extremo opuesto, la fe recuperada no tendrá más sentido que el de un refugio de los desengaños o los fracasos de la vida. Es difícil saber recobrar las creencias niñas, con la cabeza levantada y el corazón animoso, no simplemente para guarecerse en ellas, sino para vivirlas y hacerlas crecer, por encima de nuestra cabeza, hasta la estatura de nuestro esfuerzo más alto. Pero, como quiera que sea, a quienes hemos recibido una primera formación religiosa, se nos ha dado una maravillosa posibilidad: la de reconquistar íntegramente nuestro origen, la de no tener que renegar, ni siquiera en una partecilla, aquello que nos funda y nos constituye.

Mas, para otros, la fe no puede ser una reconciliación, sino un logro. Son los conversos, los que no vuelven sino que llegan. Aquellos cuya alma no fué regada o, apenas, con el agua bendita de las oraciones, al Angel de la Guarda, a la Virgen María, al Niño Jesús. Yo no he investigado nada sobre la familia Machado y puedo, por tanto, estar equivocado en un más o un menos. Pero el hecho innegable es su afiliación republicana y las convicciones laicas (en los hombres de la primera República el anticlericalismo era una nota constitutiva del credo político). Después, trasladada la familia a Madrid, ya se sabe también su adhesión a la Institución Libre de Enseñanza. Tan ligados a ella se sentían que se le iban detrás, cambiando de casa, cada vez que aquélla hacía mudanza de local. El muchacho Antonio fué discípulo fervoroso de la Institución, y sus maestros más venerados, Benot, Costa, Cossío y Giner. Ahora bien, este institucionismo quedó grabado para siempre, quizá no muy honda, pero sí indeleblemente, en el alma de Antonio Machado. Otros hombres menos profundos, su mismo hermano Manuel, más entre-

gados a las mudanzas que, cada día, va trayendo la vida, más porosos, más abiertos a lo que va viniendo luego, más olvidadizos también, podrán cambiar con cierta facilidad, hasta de creencias. Antonio Machado, no. Nadie menos voluble que él. Su grave memoria de la vida no le permitirá arrojar, como lastre inútil, ni una sola de sus horas vividas. Por eso su experiencia poética—y su experiencia de la vida, que es una y la misma cosa—, nada varia, nada tornadiza, sólo consistirá en ir ahondando, incansablemente, en las «galerías» de su alma y de su mundo. No es menester recordar sus actos públicos de inalterable fidelidad a la Institución, tales como el sonado artículo contra los métodos pedagógicos del P. Manjón o el poema a la muerte de don Francisco Giner. Pero en este último sí conviene que nos detengamos, porque no sólo las rémoras, también ciertos impulsos de Machado, le vienen de su origen institucionista. Por ejemplo, el amor al campo de Castilla. Antonio Machado, ya se sabe, es uno de los descubridores del paisaje castellano. Pero quien le enseñó a amarle y vivir fuera de la Villa y Corte, dentro de él, ¿acaso no fué Giner?

... Oh, sí, llevad, amigos,
su cuerpo a la montaña,
a los azules montes
del ancho Guadarrama.

Sólo después de estos versos, después, sobre todo, de conocer el amor guadarrameño de don Francisco Giner, acabamos de comprender en su hontanar primero, aquel «¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo?», y hasta, si se me apura, Campos de Castilla *enteros.*

Otro tanto acontece con la bondad laica, con la filantropía de don Antonio, hija legítima de la de don Francisco. ¿Cómo no poner en relación el «soy, en el buen sentido de la palabra, bueno» con la mística, secularizada y humanitaria bondad de «el viejo alegre de la vida santa»? Con la seriedad ante la vida, la tarea y la vocación ocurre igual. Todo eso para no hablar del único tema político de Antonio Machado, el de la España nueva, joven, laboriosa, frente a la otra, el tema de «las dos Españas», aprendido, a la letra, en la Institución. (No comprendo cómo todavía no se ha decidido nadie, después de La generación del noventa y ocho, *de Laín, a escribir el libro español, absolutamente necesario, sobre la Institución Libre de Enseñanza en sí misma y en relación con lo que, por debajo de su metafísica aprendida, había en los hombres del krausismo español.)*

2

La experiencia machadiana de la vida, su «camino», empezó, pues, para la religión, con mal pie. Peor que irreligioso, laico. (Este «peor» Machado le comprenderá muy bien, andando el tiempo, cuando defienda el valor religioso de la blasfemia.) Pero, ya lo hemos adelantado, a él no le será nunca posible abandonar ese camino para tomar otro. El puede adelantar, ahondar y también retroceder y aun fracasar. Cambiar, no. En los años mozos, cuando el alma estalla de esperanzas y poesía, Dios no suele urgir demasiado. Y, sin embargo, desde su primer libro, Antonio Machado advierte su hueco, el lugar hacia donde tendría que estar. En las Soledades *cabe distinguir, quizá, dos modos de actitud poética. Hay allí, ciertamente, modernismo, más que de lenguaje, de sentimiento y de fragmentarismo impresionista. Pero hay ya, también, poemas en que con una madurez impresionante se toma en peso la vida entera, y no abstraída de sí misma, sino en su despliegue temporal, y se la reconcentra a lo largo y a lo hondo de unas cuantas estrofas. Así, el poema «El Viajero» o el siguiente, uno de los más hermosos, «He andado muchos caminos...» (los dos regidos por el mismo símbolo machadiano de la vida, «viaje» y «camino» que, como el de la «barca» y el manriqueño «río», visualiza una personal experiencia poética de la existencia), que termina así:*

Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan y sueñan,
y en un día como tantos,
descansan bajo la tierra.

Y, en seguida, otro poema, «En el entierro de un amigo», que, con su actitud ante la muerte («Un golpe de ataúd en tierra es algo perfectamente serio») y su final («Definitivamente duerme un sueño tranquilo y verdadero») está metido ya, quiera o no, en el «siempre buscando a Dios entre la niebla» o, por lo menos, en la «vieja angustia» y la «pura fe en el morir».

Todavía es importante destacar otros dos poemas. Uno, aquel cuyo estribillo dice:

No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

que, con su última estrofa, es la anticipación de una actitud posterior—pronto nos detendremos en ella—, por desgracia no manteni-

da, en la que el poeta estuvo, a mi entender, más abierto y propicio que nunca, a la gracia de la esperanza y de la fe.

El otro poema es el titulado «El poeta», y nos importa aquí de manera algo indirecta. Antonio Machado, en sus primeros libros, Soledades *y* Soledades, galerías y otros poemas *fué, inevitablemente—estaba en la época—, poeta de sensibilidades y melancolías. Pero, al final de este poema, se arranca del alma «el demonio de los sueños», la ficción que idealizara primaveralmente el pasado, simplemente, románticamente, porque pasó y murió. No. A Antonio Machado el patio de Sevilla y el huerto claro donde madura el limonero; los años de Madrid, las enseñanzas de sus maestros y la juvenil amistad de sus amigos; la pobre tierra soriana y el cariño de Leonor; los olivares de Andalucía la Alta, las tertulias de Baeza, la memoria del padre (recuérdese el espléndido soneto a él dedicado, aquel que comienza «Esta luz de Sevilla... Es el palacio», de una actualidad poética tan palpitante que merecería, él solo, todo un estudio), su pasado entero, en fin, no le importa porque se fué y está ya instalado en una añorante, «poetizada» lejanía. No, sino porque Antonio Machado continúa todavía (el «todavía» machadiano, el «pasado vivo») siéndolo. Porque él es hombre de buena memoria, hombre con alma de galerías sin fondo, hombre que, además de tener un pasado, lo* es. *Hay un texto del* Juan de Mairena *que viene a confirmar lo que aquí se afirma. Dice así:*

> ... os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra.

Y ahora me parece que empezamos a entender a este hombre que sintió, como nadie, «el hoy de ayer». Hablábamos antes de la huella impresa en él por sus maestros. La que le grabó su padre, estudioso del folklore y las tradiciones andaluzas, es—cualquiera que haya hojeado su poesía o su poética lo echará al punto de ver—mucho más honda todavía. Antonio Machado no olvida nunca. O mejor, como Rilke, olvida para hacer de los recuerdos «sangre, mirada y gesto»; olvida para entrañar. (La coincidencia entre estos dos coetáneos poetas, los más grandes, para mí, de ayer, y los maestros de la poesía de hoy, es sorprendente; compárense con el conocido pasaje de los Cuadernos *las «Otras canciones a Guiomar» y su comentario posterior en el* Juan de Mairena.)

Le entendemos en su dualidad dubitante frente a lo que pueda haber del otro lado *de la muerte, dubitación que arrastrará a lo lar-*

go de su vida entera. Dos poemas, uno en la serie «Del camino», de las «Galerías» el otro, expresan, mejor que todos los demás de esta primera etapa, esta desesperanza y esta esperanza. El primero, radicalización de la temporalidad de la existencia, dice así:

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.

No creo que haya en la historia universal de la poesía una anticipación poética tan clara y terminante, en solos cuatro versos, del sentimiento de la vida subyacente a esa filosofía actual de la finitud temporal, del cuidado, de la desesperación (no gesticulante y retórica, a lo Unamuno, sino mansa y callada) y el ser-para-la-muerte, como la que se expresa aquí. A este respecto se habla—hablamos—tal vez demasiado, de Miguel de Unamuno. Se habla del «yo soy yo y mi circunstancia» de Ortega. ¿Por qué no hablar nunca del «ya nuestra vida es tiempo» a propósito de Sein und Zeit?

El otro poema que, si bien tímida e interrogativamente, sostiene una esperanza y casi una prueba *de la inmortalidad del alma, es como sigue:*

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,
la voz que fué a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?

Y aquí quiero, simplemente, transcribir un párrafo de Max Scheler, del pensador a quien Antonio Machado dedicó estas palabras: «A la muerte de Max Scheler, hubiera dicho Juan de Mairena: Ni siquiera un minuto de silencio consagrado a su memoria. ¡Como si nada hubiera pasado en el mundo! Sin embargo, ¿para cuándo son los terremotos?» Pues bien, Max Scheler, en Muerte y supervivencia, *escribió esto:*

«Quiero a un amigo y mañana estoy agonizando; evidentemente, este amor puede comenzar y cesar conforme a las leyes esenciales del amor

y del odio. Si veo con evidencia que estaba engañado acerca de la persona del amigo, deja de existir el amor. De otras mil maneras podría ese amor comenzar y cesar conforme a estas y otras leyes esenciales. Pero me muero. ¿Qué podría significar esto para el ser y para la perduración del sentido de mi amor?»

3

Y después escribió Campos de Castilla. *Se había encontrado y compenetrado ya con la tierra castellana. El pedregal y el serrijón, el fuerte olor del monte, la primavera humilde, los cerros cenicientos y los verdes pradillos, todo el campo de Castilla que, de triste que es, no puede menos de tener alma, es ahora ya el símbolo esencial del poeta: Campos de Castilla, alma de Antonio Machado.*

El poeta ha descubierto del todo su paisaje del alma y su voz. Mas su «experiencia de la vida», su ir viviendo como la encina que

brotas derecha o torcida
con esa humildad que cede
sólo a la ley de la vida,
que es vivir como se puede,

va a crecer, de un golpe, amargamente. Sobreviene la muerte de la joven esposa, de Leonor. Y es, de toda su vida, entonces, a mi entender, cuando Antonio Machado estuvo más cerca de Dios. A Miguel de Unamuno le levantaba a la fe el ansia de inmortalidad. A Antonio Machado, por estos años de 1912 y 1913, la dulce esperanza de recobrar, algún día, a la amada muerta. Unamuno encerraba a la vez, dentro de sí, angustia y confianza, desesperación y esperanza. Machado vacila, fluctúa, va y viene una y otra vez de la esperanza a la desesperanza, de la desesperanza a la esperanza, «a solas con su sombra y con su pena».

Esta propiciación a la esperanza se expresa en versos como éstos, del poema «A un olmo seco»:

Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

«Recuerdos» está, al revés, tomado de desesperanza. Y luego, este verso, quizá el más religioso de todo Antonio Machado:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.

Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Y el siguiente, desgarrado de desesperanza y esperanza:

Dice la esperanza: un día
la verás, si bien esperas.
Dice la desesperanza:
sólo tu amargura es ella.
Late, corazón... No todo
se lo ha tragado la tierra.

O aquel otro, también breve y bellísimo, de sueño, que termina en esta estrofa:

Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva,
como una campana virgen
de un alba de primavera.
¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!...
¡Vive, esperanza, quién sabe
lo que se traga la tierra!

Antonio Machado vive para recordar. Pero, como él dice, le falta ya el hilo que anuda el recuerdo al corazón y convierte en alma sus despojos, las memorias. Y a seguida, el último canto de esperanza, esperanza de resurrección:

Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,
los cuerpos virginales a la orilla vieja.

Y tras él, el grito «anhelante de milagro», según la expresión, tan justa, de Pedro Laín:

¡No puedo cantar, ni quiero
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar!

Para mí, la despedida de la gran esperanza es aquel poema que comienza «Palacio, buen amigo...». El siguiente, «Otro viaje», termina ya así:

Soledad,
sequedad.
Tan pobre me estoy quedando
que ya ni siquiera estoy
conmigo, ni sé si voy
conmigo a solas quedando.

El que le sigue, «Poema de un día», es, en mi entender, aunque esto no hace ahora al caso, extraordinariamente importante por cuanto que en él se vuelve a alumbrar la fuente narrativa, temporal, concreta, biográfica, existencial, abierta a la realidad, con la ventaja sobre «La tierra de Alvargonzález»—pese a la menor pretensión y extensión—de que se ha abandonado la forma objetiva de relato para meterse el poeta dentro del poeta y «contarse» desde él. En cambio, es también el primer poema machadiano en que la pura lírica comienza a retroceder ante la «filosofía». Pero, sobre todo, y esto es lo que ahora nos importa, vuelve a caer otra vez en la desesperanza y el viejo escepticismo, en la duda de la que—que nosotros, hombres, sepamos—ya nunca saldrá.

4

Y entonces comienza poco a poco a acontecer que el «triste y pobre filósofo trasnochado» y el poeta gnómico, sentencioso, el poeta de proverbios, donaires y saber popular, presentes ambos ya en su juventud, ahogan al poeta lírico. El proceso es patente aunque, como digo, luengo y de trayectoria indecisa, zigzagueante. Recordemos aquellas palabras del Mairena, tan esclarecedoras del modo de ser de Antonio Machado: «Hay hombres, decía mi maestro, que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto, como en todo.» Por de pronto, recién destinado a Baeza, se pone a estudiar formalmente filosofía y se licencia en ella. Naturalmente lo que él busca no es la «filosofía de profesores», sino todo lo contrario: la consolación por la filosofía. Antes había escrito: «Quien habla solo espera hablar a Dios un día.» Ahora que ya no espera hablar con Dios va a trabar diálogo con los filósofos, con los consoladores. Y simultáneamente escribe estos «Proverbios y Cantares», cuyo sentido último se encierra, para mí, en estos tres amargos versos en que, ahondando en el conocido refrán popular, la desesperanza ha triunfado ya:

El que espera desespera,
dice la voz popular.
¡Qué verdad tan verdadera!

Ya la «sabiduría», la «filosofía», no consistirá sino en desengañar:

A quien nos justifica nuestra desconfianza
llamamos enemigo, ladrón de una esperanza.
Jamás perdona el necio si ve la nuez vacía
que dió a cascar al diente de la sabiduría.

Dios, el sueño de un sueño:

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.

Los ojos están ya «hartos de mirar sin ver». Escepticismo. Pues

a preguntas sin respuesta
¿quién te podrá responder?

Todavía un paso más abajo, filosofía de la existencia finita, definitivamente mortal:

Fe empirista. Ni somos ni seremos.
Todo nuestro vivir es emprestado.
Nada trajimos; nada llevaremos.

Es la vejez prematura, desengañada, campoamoresca, escéptica. Y, quizá, hacia esta época es cuando vuelven, con más fuerza que nunca, los prejuicios institucionistas, «la sangre jacobina», la confusión—tan radicalmente resuelta por Unamuno mediante una fe antieclesiástica—entre la religiosidad y la beatería hipócrita—«el usurero a su rosario»—, supersticiosa o ñoña—los «corazoncitos de Jesús»—, entre la Iglesia y los sacristanes, y el desdén por la piedad de pandereta de «esa España inferior que ora y bosteza».

Pero la esencia de la vida de Machado—no nos cansaremos de repetirlo—es un ir y venir. Aunque sin referencia directa y, por supuesto, sin esperanza trascendente explícita, bastantes años después volvemos a encontrar esperas y esperares. Anotemos aquellas dos canciones, la que empieza «Hay fiesta en el prado verde», la siguiente, «Contigo en Valonsadero» y también, aunque no haga a nuestro propósito, el soneto «¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!», en el que, más allá de flaquezas, de «amores por el atajo», la memoria de Machado guarda, a través de los años, su único amor.

Entre todos los poemas de esta época es menester destacar aquel cantar en que, volviendo sobre el amado símbolo manriqueño de la vida-río que va a dar a la mar, el poeta levanta los ojos hacia su desconocido manantial:

¡Oh Guadalquivir!
Te vi en Cazorla nacer;
hoy, en Sanlúcar morir.

Un borbollón de agua clara,
debajo de un pino verde,
eras tú, ¡qué bien sonabas!

Como yo, cerca del mar,
río de barro salobre,
¿sueñas con tu manantial?

Pero sin olvidar, sobre todo, aquella estrofa final de canción:

Y tú, Señor, por quien todos
vemos y que ves las almas,
dinos si todos, un día,
hemos de verte la cara.

Y, en fin, las «Canciones de Guiomar», cuya mención traigo aquí para hacer notar un curioso paralelismo. Cuando al poeta se le muere la amada real y verdadera, Leonor, está—o por lo menos yo lo pienso así—a punto de empezar a creer en el Dios real y verdadero. Después, cuando Dios se le vuelve una pura creación del hombre—«el Dios que todos hacemos», el Dios del primer Bergson y del último Scheler, el Dios de un cierto Unamuno y un cierto Rilke—, Antonio Machado inventa, con cargo a Juan de Mairena o a Abel Martín, lo mismo da, la amada inexistente:

Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás.

Antonio Machado, nacido en el subjetivismo, vuelve a él, regresa a la soledad.

5

El último Antonio Machado inventa un dios, inventa una amada, inventa, en fin, a Juan de Mairena. Y aquí es menester proponernos con algún detenimiento, si bien esquemáticamente, pues no es ésta la ocasión oportuna para más, la pregunta por el Cancionero apócrifo *y por el* Juan de Mairena. *¿Cuál es el sentido último de estos textos? Si dejamos aparte el puro «astracán filosófico» y los temas menores, de arte, política, teatro y varios, advertimos que las*

tres cuestiones esenciales allí tratadas son: 1.ª, la de una «metafísica para poetas»; 2.ª, la poética; y 3.ª, el problema de su escepticismo existencial y, muy particularmente, el atolladero religioso.

Mairena escribió: «El poeta tiene su metafísica para andar por casa, quiero decir, el poema inevitable de sus creencias últimas, todo él de raíces y de asombros.» Esa «metafísica» de Machado, verdaderamente anticipadora y genial, es la resumida en aquellos versos de más arriba: el «ya nuestra vida es tiempo», la angustia del pasar, el fugit irreparabile tempus, *la irreductible realidad última de éste y el desesperanzado aguardar a la muerte. Por eso dice Mairena que, de todas las máquinas inventadas por el hombre, la más interesante y específicamente humana es el reloj, con el cual pretende engañarse a sí mismo pensando que, al dividir el tiempo infinitamente, como Zenón de Elea, conseguirá salvarse de la finitud. Y, sin embargo, el intento se vuelve siempre contra él, pues sólo el tiempo finito puede medirse y el reloj resulta, así, una prueba de la creencia del hombre en su mortalidad. ¡Ah, si de verdad se pudiera parar, sin romperle, el reloj que cada uno de nosotros llevamos dentro! (Antonio Machado siente el paso del tiempo y la ruptura final de la muerte en dos tremendas sensaciones auditivas: el tic-tac—o el tic-tic, como él oía—del reloj y los ruidos secos de la inhumación: golpes del martillo en el ataúd, de la azada en el sitio de la fosa, del ataúd en tierra.) En cuanto a ésta, a la muerte, nos acompaña, sin dejarnos un momento, durante toda la vida, y por eso está lleno de sentido que nos la representemos plásticamente como el esqueleto—la «notomía»—que llevamos dentro.*

Estas dos intuiciones, tiempo y muerte, habían sido siempre temas centrales de Machado, temas propios de poeta, temas que los filósofos habían obstinadamente sorteado o, lo que para Machado viene a ser igual, «pensado». Pero, ya en su vejez, se encuentra con que, justamente cuando los poetas—él menciona a Valéry, pero con más razón, acaso, habría que citar a Guillén—se entregan, al revés que Manrique y Bécquer, a cantar el ser fuera del tiempo, «los filósofos... llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo; algo, en verdad, poemático más que metafísico». Es decir, se encuentra con que los filósofos empiezan a pensar de veras lo que tantos años llevaba él sintiendo. A mí me parece que, bajo el ropaje deliberadamente anticuado, quien más ha influído en la «filosofía» de Mairena es Heidegger—un Heidegger más o menos de primera mano, eso no lo sé—, y los ataques a la forma de pensar aristotélico-escolástica se comprenden muy bien desde este punto de vista de la temporalidad. El tema es sobremanera interesante, porque, sin duda,

también están presentes Bergson y Unamuno, y porque ahí están, además, la antítesis solipsismo-otredad (lo que Abel Martín llamaba «la esencial heterogeneidad del ser») y el gran problema de la relación entre la filosofía y la poesía según Mairena. Pero no es en un trabajo como éste, que se refiere a la religiosidad *y no a la* filosofía *de Machado, donde se puede tratar con la debida amplitud.*

Y con esto pasamos a la segunda cuestión, directamente relacionada con la primera. Acabamos de ver que, para Machado, «la vida es tiempo». Pero si es así, una poesía como la suya, que marcha al hilo mismo de la vida, tendrá que ser «arte temporal», «palabra en el tiempo», relato, y su elemento lingüístico fundamental, la parte de la oración que expresa el tiempo, es decir, el verbo. Y aquí se ha de volver a decir de la poética—cuyo detalle no podemos analizar—lo que antes se dijo de la poesía. O sea, que si tomamos esta palabra en su sentido profundo y no como conjunto de meras recetas técnicas para la versificación, la poética de Machado es, con la de Rilke, la más viva, fecunda y operante en la hora actual.

¿Cómo llegó Antonio Machado a ella? De la única manera posible: meditando, a posteriori, sobre la poesía—Manrique, el Romancero, Bécquer y, por la banda contraria, el barroco—y sobre su poesía. Reflexionando, porque ya no creaba, porque el filósofo, porque el retórico, porque el crítico habían sofocado al poeta. Efectivamente, reparemos en que los poemas compuestos por Machado en esta época no son sino ejemplificaciones de sus teorías (aunque estas teorías se funden—y por eso tienen ese inapreciable valor—en su experiencia poética anterior). Y el hecho de que Mairena fuese maestro de Retórica debe tomarse al pie de la letra.

Las anteriores digresiones sobre el sentido metafísico y poético del Mairena *nos han servido para mostrar qué encerrado estaba el pensamiento último de Antonio Machado en los confines de la más radical temporalidad. Sin embargo, se equivocaría profundamente quien pensase que la duda y la esperanza han quedado por completo eliminadas. Mairena es todavía más escéptico que Machado, «escéptico hasta del escepticismo», incansablemente dubitante, incansablemente ignorante:*

Confiemos
en que no será verdad
nada de lo que sabemos.

ya que, por debajo de lo que se sabe, está siempre lo que se cree, o lo que se quisiera creer. Y si en una ocasión Mairena, porque el tema de la muerte no es para jóvenes, que viven hacia el mañana

y se imaginan indefinidamente vivos, dándoles por el gusto, les habla de la inmortalidad, en otra se detiene en esta frase hecha, «abrigo la esperanza», para observar cómo, en efecto, es menester abrigarla *para que no se nos hiele, y tan pronto prueba en la lección 28 la existencia de Dios como en la 29 su inexistencia, para sostener, en otro lugar, este breve diálogo:*

—Dios existe o no existe. Cabe afirmarlo o negarlo, pero no dudarlo.

—Eso es lo que usted cree.

Y se niega, en fin, ni aun en compañía del Dante, a bajar a los infiernos, es decir, se niega a dejar toda esperanza.

6

Y llegamos al final. Nos hemos esforzado por ir acompañando a Antonio Machado, poeta del tiempo, a lo largo de su indeciso vivir en el tiempo. Me doy cuenta de la imperfección de este estudio. Sería menester disponer previamente de una investigación minuciosa sobre la vida del poeta, la fecha de cada poema y la circunstancia concreta y existencial de que brotó, para poder realizar cumplidamente la obra que yo he iniciado aquí porque la ecuación poesía—vida en ningún poeta es más verdadera que en Antonio Machado y nadie ha autenticado más que él la poesía, nadie la ha acercado tanto a la verdadera existencia.

De todos modos, algo creo que hemos esclarecido. Por de pronto hemos visto cuán verdadero era el verso de Rubén Darío: Antonio Machado «iba una y otra vez» y, como él mismo escribió, tenía «un alma siempre en borrador, llena de tachones, de vacilaciones y de arrepentimientos». Hemos intentado seguirle en sus ires y venires, en sus dudas, en su indecisión. Y ahora, para resumir, debemos preguntarnos por su religiosidad. Si por religiosidad se entiende una preocupación constante y profunda por el origen, destino y paradero final del ser humano y por el problema de Dios, sin duda fué un hombre verdaderamente religioso. Si por religiosidad se entiende la fe en un Dios trascendente, su peregrinar espiritual consistió en un fluctuar entre escepticismo e inconcreta creencia, entre desesperanza y esperanza. Católico, nunca lo fué. Acaso habría llegado a serlo. El no era hombre, ciertamente, para convertido por teólogos, apologistas o predicadores; pero por el ejemplo sencillo de una mujer piadosa, provinciana y amada, tal vez sí. Yo no puedo olvidar aquellos seis versillos de las Nuevas Canciones:

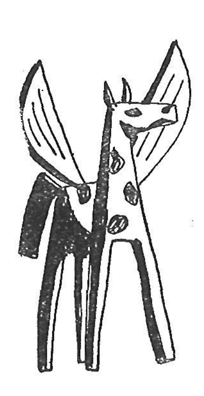
En Santo Domingo
la misa mayor.
Aunque me decían
hereje y masón,
rezando contigo,
¡cuánta devoción!

Si le hubiera vivido la esposa, ¡quién sabe! Nada ni nadie —ya lo hemos visto— le acercó, como ella, a Dios. Después, con el paso de los años, se le fueron enterrando memorias y esperanzas. Y, un día, en tierra extraña, murió. ¿Qué aconteció aquel día en el alma de Antonio Machado? Un personaje de Las Adelfas, *dice*

morir, Araceli, es irse
cada cual con su secreto.

También él se llevó el suyo. Pero dejándonos antes —nada menos—, «unas pocas palabras verdaderas».

José Luis L. Aranguren.
Velázquez, 25.
MADRID (España).



EVOLUCION DEL SENTIDO ESPIRITUAL DE LA OBRA DE ANTONIO MACHADO

POR

JOSE M.ª VALVERDE

A José Luis L. Aranguren.

¿Qué significa eso del «sentido espiritual» de una poesía, o, mejor dicho, de la obra conjunta de un poeta? Aunque la afirmación escandalice, acaso por demasiado ortodoxa, la poesía es ordenación, constitución de un cosmos con sentido en nuestra alma, y, por tanto, en su esencial necesidad de salvarse de su situación perpetuamente insostenible, precaria e imperfecta. El hombre concibe siempre el mundo más o menos ordenado; incluso, sólo lo concibe en la medida en que lo ordena—no se habla aquí de comprender, que es asunto en que queda la palabra a disposición del filósofo que la pida—y casi siempre siente la necesidad de expresar esa concepción suya, comunicándola, para que se haga hacienda y posesión verdadera del alma, punto de apoyo en su caminar, y aun—si no se me malentiende en sentido idealista—para que sea plena y efectivamente verdad lo que concibe, pues la realidad sólo llega a ser mundo de objetos, cosmos, cuando se la expresa. Expresar no es sólo constatar lo que está ahí, sino dotarlo de sentido humano y personal, ya que la palabra sintetiza la más íntima e inefable subjetividad con la más sólida e impenetrable objetividad. En consecuencia, la poesía, o es una ordenación de tendencia salvadora, o es un mero pasatiempo—tal vez muy útil y respetable—para ciertos ratos del día. Por supuesto, las ordenaciones poéticas, sobre

ser imperfectas y parciales, no tienen por qué coincidir superpuestas sobre la misma senda, con diferencias sólo de grado, por más que siempre, de modo más o menos remoto, se orienten a confluir en una sola desembocadura. Al contrario, cada una se apoya en una base peculiar, la manera de ser individual del poeta y su situación, y anda así su camino diverso, azaroso y a menudo fracasado o retrocedido. Esa común inclinación de la llanura del alma, hace que las poesías que pudieran llamarse anarquistas—como la de un Rimbaud—no dejen de incluirse en la concepción aquí expresada, como ordenaciones desde una clave nueva, insólita, acaso más parcial que otras, y hasta si se quiere, de menor altura absoluta en una valoración espiritual última—lo cual difícilmente suscribiríamos nosotros—, pero, de cualquier manera, siendo siempre ordenaciones legítimas, cimentadas al menos en un lado vivo y legítimo de las tendencias del alma.

En la vida de la poesía y del lenguaje, o sea, en la vida del espíritu, vale más no meterse a distinguir causas y efectos, anterioridades y posterioridades. De hecho, la mente y sus producciones se dan enlazadas reobrando recíprocamente; no sabemos bien—ni nos interesa demasiado—cuándo es el pensamiento el que engendra la palabra y cuándo es la palabra la que ocasiona el pensamiento, ni aun si tiene pleno sentido plantearse esa disyuntiva. Y así, jamás hay que suponer que la obra de un poeta viene dada simplemente a partir de un sentido espiritual previo, del que sería sólo consecuencia y expresión; por el contrario, más bien esa actitud espiritual suele ser fruto, en cierto grado, en vez de premisa, de la labor poética, tanto en su anverso de experiencia anímica como en su reverso de experiencia artesana, productora de artefactos, objetos con entidad autónoma. Incluso en los poetas que parten de una fe, sin salir de ella en su vida, la poesía reobra sobre su creencia ahondándola y enriqueciéndola humanamente, igual que ser padre hace al creyente ser creyente de otro modo nuevo. En otras ocasiones, el camino de la poesía, arrancando de una creencia heredada, no mora en ella, sino que construye su edificio según otro proyecto, sin dejar de usar piedras de su antigua casa solariega, pues, en definitiva, nadie empieza sólo desde la nada ni desde sí mismo sólo. De ese modo, cabe afirmar que una poesía, o reside en una creencia—en sentido muy amplio—, o va hacia ella, al venir desde la herencia de otra, aunque a menudo quedándose descaminada en mitad del yermo.

* * *

Con todo esto, al echar una ojeada general sobre la obra de Antonio Machado, se advierte inmediatamente en ella una íntima evolución, un proceso penoso, esforzado, con una cara de logro y otra de fracaso trágico, sin salir apenas del mismo punto, del pozo que, minero del alma, iba ahondando día a día en el acendramiento de su palabra. Vamos a ver, diferenciando sus etapas, la alta y tremenda aventura espiritual de la obra de Antonio Machado—lo cual no es exactamente lo mismo que la persona de Antonio Machado—; vamos a asistir a su tragedia, la tragedia típica del vate, del poeta-profeta, vehículo de la voz suprema, pero a quien le es negado vivir a la sombra de esa voz a la que sirve.

Ahora bien, antes de ello, y con harto dolor de mi corazón, debo detenerme a hacer una advertencia sobre el carácter general de este trabajo. Con harto dolor, digo, porque yo me sentiría exento de todo portazgo valorativo y de homenaje si la obra de Antonio Machado estuviera hoy, a los diez años de su muerte, asistida y servida por todo el caudal de críticas y comentarios que por ley natural habrían de corresponder al que acaso sea nuestro máximo poeta moderno, o si gozara de la boga consagradora, siempre escasa en lucidez, de todos modos, de un Rilke o un Valéry. Y es que no se trata aquí de buscar por los pelos una concepción del mundo —una «Weltanschauung», diremos, ya que la palabra se ha puesto al alcance de todos los bolsillos—y un sentido último espiritual a un poetilla lírico menor, como habría más margen para acusar si estudiáramos a un Gutierre de Cetina cualquiera, o aun, salvando inmensas distancias, a un García Lorca, a un Bécquer mismo, o hasta a su propio hermano don Manuel Machado. El hecho de que casi nadie haya leído con la necesaria detención e insistencia las páginas en prosa de Antonio Machado, y otras variadas circunstancias, nos han velado la importancia de quien no me hartaré nunca de calificar como una de las personalidades más enterizas de nuestra historia cultural, de redondez verdaderamente goethiana—por usar el módulo específico de «redondez» intelectual de mayor vigencia—, y de una importancia de pensamiento equiparable a la de su compañero y maestro Unamuno. (Entre paréntesis, algún día será menester estudiar despacio la influencia del pensamiento unamuniano en Machado.) Esta insuficiencia y parcialidad de la atención dedicada a Antonio Machado se explica, en parte, aunque no se justifica, si atendemos a su modo de manifestarse, al carácter de su palabra, velada en ironía y detenida sobre sí propia, sin irrumpir apremiantemente sobre el lector, como en el gran hablador Unamuno, sino lacónicamente remansada sobre sí propia, sabiendo que

no hay para qué apresurarse, pues no por decir antes y más abundosamente las cosas van a quedar mejor expresadas. Su misma claridad le embosca; y aún más su infinita ironía, en la prosa a veces elevada al cubo, cuando el apócrifo Mairena endosa a su doblemente apócrifo maestro Abel Martín la responsabilidad de ideas, de que tampoco se dice que éste estuviera muy seguro. Esta distanciación en que acabó expresándose aquel «borroso laberinto de espejos» de su alma, de que hablaba en las «Soledades y Galerías», hace dificultosa la simplicidad inagotable de su palabra, que siendo de una sola pieza tiene infinitas luces. Dijo él mismo: «Da doble luz a tu verso / para leído de frente / y al sesgo.» Y aunque no era para él mismo, como todo retrato se parece al pintor, se le puede aplicar lo de aquel retrato, en emblema de su sentenciosidad andaluza:

Como el olivar
mucho fruto lleva,
poca sombra da.

Con todo, aunque se comprenda así que el acceso al meollo del pensamiento machadiano haya de ser lento, no es justo que la multitud lectora, falta de la guía y el valimiento crítico de los maestros—puesto que parece haberlos—, siga quedándose sin remedio en las simples impresiones líricas fragmentarias, y no contemos todos con algunos puntos externos de referencia en la delimitación de su volumen. Y, en este caso, es lamentable que al lanzarse, casi con sensación de ridículo, a un incipiente y modesto comentario sobre el sentido espiritual de su obra, tenga uno que creerse obligado a reivindicar previamente que no se trata de buscar cinco pies al gato, sino de recensionar obviamente a un poeta que, a la hora de la metafísica, tiene una altura de pensador raras veces igualada en nuestro suelo.

* * *

Una vez puesto este marco, y despachada esta aduana, ya podemos empezar nuestro panorama sucesivo de la obra machadiana. Naturalmente, la evolución que en ella se advierte no es brusca, sino biológicamente curvada y continua, pero creo que se puede dividir en tres etapas sin gran violencia, con tal que no se entienda que son absolutamente sucesivas en el tiempo y que el comienzo de una suprime por completo la vigencia de la anterior. La primera se manifiesta claramente en el libro «Soledades, Galerías y otros poemas», que alcanza desde 1899 hasta 1907. Las otras dos etapas no son tan obviamente separables; es evidente que «Campos de Cas-

tilla» (1912) centra la segunda—sobre todo, si ponemos a un lado sus «Proverbios y cantares»—, y que el libro en prosa «Juan de Mairena» (1936), con otras prosas últimas, pertenece a la tercera, pero en medio, en un terreno complejo e imbricado, queda el libro «Nuevas canciones» (1917-1930), de estructura muy diversa, así como los «Cancioneros apócrifos» de Abel Martín y Juan de Mairena, en los que, como es sabido, predomina mucho la dosis de prosa.

Vamos a ver ahora en qué consistieron estas etapas, es decir, vamos a contar la heroica y trágica vida de la poesía de don Antonio Machado, la biografía de su obra, no de su persona. Para caracterizar la primera etapa frente a la segunda, disponemos de unos textos suyos, «a posteriori», de inapreciable valor. En la edición de «Páginas escogidas», de Calleja (1917), el poeta hubo de intercalar sendos prologuillos para las representaciones antológicas de sus dos libros hasta entonces publicados, juntamente con una nota general crítica y otra biográfica (todo ello recogido en la edición mejicana de 1940). En el de las «Soledades...» declara cómo fué Rubén Darío el punto de partida de su obra, si bien arrancando de una fecunda discrepancia admirativa. «Yo pretendía», dice, «—y reparar en que no me jacto de éxitos, sino de propósitos—, seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento. No fué mi libro la realización sistemática de este propósito; mas tal era mi estética de entonces.» En efecto, esta lírica intimista, de poema breve, de «rimas», empalma con la tradición de Bécquer y de Heine, de un romanticismo venido a postromanticismo por la corrosión de la ironía, peinando las melenas de su «pathos» para interiorizarse en la soledad, por las «galerías» del alma—tal es el símbolo que da título a la segunda parte del libro—. Recordemos como ejemplo de rima que hubiera podido firmar Heine, aquella :

La casa tan querida
donde habitaba ella,
sobre un montón de escombros arruinada
o derruída, enseña
el negro y carcomido
maltrabado esqueleto de madera.

La luna está vertiendo
su clara luz en sueños que platea
en las ventanas. Mal vestido y triste,
voy caminando por la calle vieja.

O mejor, como síntesis del libro, repitamos aquella inmortal:

Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.
—Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...
Llegó a mi corazón una caricia.

—Contigo, siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.

Ahora bien, en la grave inteligencia machadiana, este intimismo no podía quedarse en un sentimentalismo ni en una pureza de análisis psicológico de corto radio, pues ya estaba clavando preguntas:

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?

y, por otra parte, contando también, narrando las estampas del mundo en su torno. La reacción posterior es clara, y él mismo la explica, haciendo la crítica del primer libro en el prologuillo para el segundo de la mencionada edición (1917) y, dos años más tarde, en 1919, en prólogo a una nueva edición (Colección Universal) de las «Soledades, Galerías y o. p.» En este texto habla del tiempo en que escribió el libro, y dice: «Ningún alma sincera podía entonces aspirar al clasicismo, si por clasicismo ha de entenderse algo más que el dilettantismo helenista de los parnasianos. Nuevos epígonos de Protágoras (nietzscheanos, pragmatistas, humanistas, bergsonianos) militaban contra toda labor constructora, coherente, lógica. La ideología dominante era esencialmente subjetivista; el arte se atomizaba, y el poeta, en cantos más o menos enérgicos—recordad al gran Whitman entonando su «mind cure», el himno triunfal de su propia cenestesia—, sólo pretendía cantarse a sí mismo, o cantar cuando más el humor de su raza. Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofística...»

Pero la reacción inexorable ha tenido lugar, y el poeta explica el camino recorrido: «Cinco años en la tierra de Soria, hoy para mí sagrada—allí me casé; allí perdí a mi esposa, a quien adoraba—, orientaron mis ojos y mi corazón hacia lo esencial castellano. Ya era, además, muy otra mi ideología. Somos víctimas—pensaba yo—de un

doble espejismo.» Y explica cómo ha fracasado en él el subjetivismo, sin poderse tampoco afirmar en un objetivismo radical. «¿Qué hacer entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la generación.» Y entonces vemos cuál es el modo de poesía que surge al fluir de la vida, una poesía transida de temporalidad viva y narrativa. «Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas, que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas.» En seguida veremos cuál fué el fruto poético de tal nueva actitud; ahora debemos demorarnos un momento en esta conquista de la realidad, libre al fin del solipsismo, que exalta a Antonio Machado hasta hacerle sentirse precursor y preparador de una futura edad con fe y con épica, un tiempo clásico y creyente. Dice en 1919, a continuación de las frases arriba citadas sobre la atomización del arte: «Pero amo mucho más la edad que se avecina, y los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione las almas... Sólo lo eterno, lo que nunca dejará de ser, será otra vez revelado, y la fuente homérica volverá a fluir. Démeter, de la hoz de oro, tomará en sus brazos— como el día antiguo al hijo de Keleo— al vástago tardío de la agotada burguesía, y, tras criarle a sus pechos, lo envolverá otra vez en la llama divina.» El considera, pues, su labor como una labor interina, enderezadora de caminos y clamante en el desierto. Y mientras tanto, comienza a crear esas historias animadas que vivan por sí solas. En efecto, el libro «Campos de Castilla», vertido a la hermosa y grave realidad, hecho todo de estampas y leyendas, culmina en el romance «La tierra de Alvargonzález». Varios años llevo preguntándome con asombro cómo es posible que sigan resbalando los ojos de todos sobre este poema como sobre un cuentecillo en verso de poca trascendencia. Antonio Machado se dió muy buena cuenta de que este poema podía representar, como realidad o como símbolo, el punto culminar, divisor de aguas, en su obra. Tras de las palabras de antes sobre las «historias animadas», añade: «Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía, y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde *La tierra de Alvargonzález*. Muy lejos estaba yo de pretender resucitar el género en su sentido tradicional... Mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al Libro Primero de Moisés, llamado Génesis.» Verdaderamente era insólito encontrar, en un tiempo de pequeñas intimidades líricas, de arte fragmentario, una obra capaz de ser anónima, por primera vez desde hacía varios

siglos, una auténtica obra épica, desprendida y sostenida en pie por sí sola; escuchar la vieja andadura de la asonancia narrativa entre un paisaje de filigranas o de intimismos.

Mas ¿hasta qué punto es «La tierra de Alvargonzález» un logro, y no sólo un designio, la indicación de un hermoso ideal? Un análisis suficiente de esta obra requeriría una amplia y sólida monografía, y en este momento ello queda fuera de nuestro plan; lo que sí está claro—y ahora nos basta—es que después de ella al cantor se le empieza a quemar la voz, se le va quebrando cada vez más entre el cantar y el decir de las pequeñas reflexiones en verso, y, como compensación de este principio de naufragio poético, aparece la prosa, la gran prosa de Machado, en los comentarios de los cancioneros apócrifos y en la metafísica de Abel Martín y Juan de Mairena. Con este paso del verso a la prosa entra la tercera de las etapas que, de modo instrumental y pedagógico, convinimos en marcar. Me interesa subrayar el hecho de que en los diez o quince últimos años de su vida, la producción en verso de Machado disminuye hasta casi desaparecer—diez o doce poemas breves son todo su haber posterior a 1930.

En efecto, Antonio Machado, como cimentador y profeta de un nuevo modo del espíritu («profeta», como dirá después, «rasurado, a corto plazo y sin la usuraria pretensión de no equivocarse») había ido mucho más allá de donde podía llegar el poeta. «La tierra de Alvargonzález», sobre el trampolín de la tradición y de la perennidad campesina, fué un gran salto hacia ese horizonte que Antonio Machado presagiaba con voz de clarín, pero era demasiado, y se impuso el repliegue. Poéticamente, el regreso a la biografía sentimental y el canto de los sueños dió origen a una serie de sonetos («Los sueños dialogados») de los más altos que se hayan escrito en castellano, flanqueados por poemas de motivación más externa y circunstancial, y proverbios gnómicos. Y fué en prosa, en la prosa filosófica o pseudofilosófica y crítica de sus apócrifos, donde comenzó a dejar elaborada, irónica y casi jeroglíficamente, la expresión de su buena nueva; a dejar dicho lo que hubiera sido prematuro querer cantar. Asistimos al creciente apogeo de un peculiar escepticismo paradójico, que Machado mismo sabe que, de puro radical, es lo que mejor puede dejar la vía franca a la creencia.

Dos son los caminos, decía, en que las páginas en prosa de Machado desarrollan el meollo original de sus concepciones, el «arte poética» y la filosofía, siempre haciendo responsables a sus apócrifos Mairena y Martín. En el primer camino, los textos más importantes son el «Arte poética», de Abel Martín, y las «Reflexiones

sobre la lírica» (con ocasión de un libro de Moreno Villa), ensayo éste que vió la luz en 1925 en la «Revista de Occidente», y no ha sido recogido posteriormente ni siquiera en la edición mejicana de 1940. Sin pretender ahora dar un resumen válido y garantizable de su pensamiento, sí se puede marcar cómo su penetración en el sentido temporal de la poesía—«la palabra en el tiempo»—, al suponer en la poesía un carácter narrativo, objetivador, por su inserción en el tiempo, que no es sólo íntimo e individual, sino justamente el ámbito de comunidad y comunicación de todos, corresponde también a su oposición denodada contra el subjetivismo, que todo lo hace inefable y aun lo aniquila; sin volcarse, no obstante, a un utópico objetivismo ultrancero. «Lo que a usted le pasa», dice en el diálogo de Mairena con Meneses, que en seguida volveremos a citar, «en el rinconcito de su sentir, que empieza a no ser comunicable, pronto acabará por no ser nada». Es decir, la poesía existe como expresión de lo genérico y elemental humano y no de lo individual. («No es el yo fundamental / eso que busca el poeta / sino el tú esencial.») Ya es expresión alegórica e irónica de esta idea el mismo diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses, creación de Mairena, acerca de la Máquina de Trovar, aparato que compone versos que expresan el sentimiento de una comunidad de hombres, pero nunca de uno solo, «iniciando así a las masas en la expresión de su propio sentir.» Habla Meneses:

Meneses.—...El sentimiento individual, mejor diré, el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra psique; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, *todo sentimiento se orienta hacia valores universales* o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado;

tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía; el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario—ha dicho no sé quién, acaso Pero Grullo—no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros... ¿Por qué no con todos?

MAIRENA.—¡Con todos! ¡Cuidado, Meneses!

MENESES.—Sí, comprendo. Usted, como buen burgués, tiene la superstición de lo selecto, que es la más plebeya de todas. Es usted un cursi.

MAIRENA.—Gracias.

MENESES.—Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario...»

En las «Reflexiones sobre la lírica», texto verdaderamente fundacional y mañanero, vemos a Machado partir de una actitud nueva, renacida, en reacción frente al desesperanzado convencimiento de la opacidad del ser, que nos espeja nuestra propia mirada. «El hombre actual, dice, no renuncia a ver. Busca sus ojos, convencido de que han de estar en alguna parte. Lo importante es que ha perdido la fe en su propia ceguera.» Y añade, escudándose detrás de un «Supongamos...» para no arrogarse ínfulas dogmáticas: «Supongamos por un momento que el hombre actual ha encontrado sus ojos, los ojos para ver lo real a que nos referimos. Los tenía en la cara, allí donde ni siquiera pensó en buscarlos. Esto quiere decir que empieza a creer en la realidad de cuanto ve y toca. El mundo como ilusión—piensa—no es más explicable que el mundo como realidad.» «Este hombre—escribe más adelante—ya no puede definirse por el sueño, sino por el despertar.»

La posición de Antonio Machado ya vemos que es la del hombre que ha recobrado la realidad. Pero ¿cómo la posee ahora, o cómo cree poseerla y en qué grado? No de un modo realista, en el sentido clásico del vocablo, sino siempre desde el yo, poseyendo el mundo sólo a través de la palabra, vertido hacia fuera, pero irreductible en su diferenciación; comunicado con los demás en el cauce del tiempo, que posibilita la navegación de la palabra, pero que al mismo tiempo la limita y ataca inevitablemente. Se podría hablar de un «realismo temporal»; yo preferiría, si no hay más remedio que dar una fórmula, decir «realismo poético», a saber: el convencimiento de que el único camino y ámbito de posesión de la realidad es la palabra, con sus garantías, pero con sus limitaciones, sobre todo las temporales, que no son barreras impuestas al espíritu desde fuera, sino la paten-

tización de los límites constitutivos de la contextura del mismo espíritu.

Y así, si su arte poética es, como hemos visto, por un lado radicalmente antirromántica, opiniéndose al concepto burgués de la poesía como expresión del yo del poeta, por otro lado, en cambio, niega también que la poesía pueda vivir en una atmósfera exclusivamente lógica, de vigencia abstractamente universal, donde los conceptos se hallen desprendidos de su concreción en el tiempo vivido y personal, como se ve en la rigurosa crítica de la poesía conceptista y culterana que hace Machado, girando en torno a la contraposición entre unas estrofas de Jorge Manrique y el soneto de Calderón «A las flores». «La poesía—dice—aquí no canta; razona, discurre en torno a unas cuantas definiciones. Es—como todo o casi todo nuestro barroco literario—escolástica rezagada.» Esto es lo que me impedía antes aceptar sin más el nombre de realismo para la nueva situación que Antonio Machado plantea revolucionariamente, frente a la vieja herencia de subjetivismo en descomposición; no se trata, como en un realismo en sentido filosófico extremado, de conceder valor absoluto a nuestros conceptos como representantes de las cosas, sino más humildemente, una vez convencidos de la realidad del mundo y de la utilidad fidedigna de los ojos, entonces, hablar de la realidad, manejarla con palabras, conversar en torno a ella, o sea, narrarla, medula ésta del lenguaje. ¿Hay aquí un término medio entre objetivismo y subjetivismo? Más bien opinaría yo que se trata de un planteamiento distinto, que no es alcanzado por semejante disyuntiva; una postura más sencilla y originaria.

* * *

Acaso extrañará, después de esta exclusión de la actitud filosófica, que pasemos a hablar de la metafísica de Abel Martín y de Juan de Mairena. Pero ya su carácter apócrifo nos pone en la pista segura de su sentido: es una filosofía irónica, es decir, dada como símbolo de una intuición que no es filosófica, y que, por ende, debe entenderse en su conjunto poéticamente. En verdad, este planteo puede desorientar mucho, y conviene estar sobre aviso. Salvo algún vago precedente, como el «Sartor Resartus», de Carlyle, es inaudito esto de poner en boca—o en pluma—de un personaje ficticio todo un vasto sistema metafísico para que, en definitiva, haya de ser tomado oblicuamente, poéticamente, como simbolización de algo que no admite expresión especulativa filosófica. (El poeta es el único hombre incapaz de filosofar en serio.)

Se recordará que el concepto clave de esta metafísica—pues como versiones de una sola pueden ser tomadas las de Martín y Mairena—es la «otredad». El impulso machadiano contra todo solipsismo, inmanentismo y subjetivismo, alcanza aquí una expresión filosófica, no por poéticamente irónica menos radical, pero al mismo tiempo entra en una vía muerta: el precursor no puede, porque todavía no es hora, dar vida y carne a los nuevos modos del alma que anuncia, y se queda en la prosa irónica y escéptica, buscando alegorías, a falta de símbolos vivos. Ya es sabido en qué consiste esa otredad: en poner en la misma entraña del ser una esencial heterogeneidad, un desdoblarse, un *querer ser lo que no se es.* Habla del «momento erótico, de honda inquietud, en que lo Otro inmanente empieza a ser pensado como trascendente, como objeto de conocimiento y de amor». Y en otros lugares insiste sobre la «otredad» irreductible del ser, que la mente humana, en su trabajo de imponer unificación a ultranza, no logra abarcar en su dominio. Pero ya hemos visto, en la frase citada, que ese Otro no acaba de romper la inmanencia del ser, y en última instancia, todavía no se libra del panteísmo la idea de Dios que aquí pueda tener lugar. (En esta filosofía, recordemos, Dios no es el autor del ser creado, sino, al contrario, de la nada, que delimita y contamina ese ser, y sobre cuya negra pizarra se escribe el pensamiento.) Con esto quedamos abocados a una pregunta muy grave: ¿cuál era la fe personal de Antonio Machado, aparte ya de las opiniones de sus apócrifos? No le vemos nunca arribado por completo a una fe trascendente y auténtica; «siempre buscando a Dios entre la niebla», como decía, en alguna otra ocasión, canta, unamunianamente, la creencia en un Dios tan creado por él mismo como creador suyo:

(PROFESIÓN DE FE)

Dios no es el mar, está en el mar; riela
como luna en el agua, o aparece
como una blanca vela;
en el mar se despierta o se adormece.
Creó la mar, y nace
de la mar cual la nube y la tormenta;
es el Creador y su criatura lo hace;
su aliento es alma, y por el alma alienta.
Yo he de hacerte, mi Dios, cual tú me hiciste,
y para darte el alma que me diste
en mí te he de crear. Que el puro río
de caridad que fluye eternamente,
fluya en mi corazón. ¡Seca, Dios mío,
de una fe sin amor la turbia fuente!

E inmediatamente:

El Dios que todos llevamos,
el Dios que todos hacemos,
el Dios que todos buscamos
y que nunca encontraremos.
Tres dioses o tres personas
del solo Dios verdadero.

Más tarde, en singular paradoja, le vemos en un sentido más escéptico y al mismo tiempo con mayor comprensión e inclinación hacia el cristianismo. Conviene subrayar el acierto con que Antonio Machado observa la vinculación del alma española al cristianismo. Y, ante el mismo Cristo, nos deja en suspenso con su ironía: Juan de Mairena dice que nunca ha dudado de su divinidad, pues o fué, según la versión ortodoxa, el Verbo divino humanado, o, según una versión heterodoxa que endosa a Abel Martín, el hombre que deviene Dios. Y es curioso que su progresivo acercamiento hacia Cristo fuera acompañado de un airado despego hacia la filosofía clásica medieval y neomedieval. Con expresión de dureza seguramente injusta, pero que convendría no echar en saco roto, dice en el *Mairena:* «...creo yo en una filosofía cristiana del porvenir, la cual nada tiene que ver—digámoslo sin ambages—con esas filosofías católicas, más o menos embozadamente eclesiásticas, donde, hoy como ayer, se pretende enterrar al Cristo en Aristóteles. Se pretende, he dicho, no que se consiga, porque el Cristo—como pensaba mi maestro—no se deja enterrar. Nosotros partiríamos de una total jubilación de Aristóteles, convencidos de la profunda heterogeneidad del intelectualismo helénico, maduro en el Estagirita, con las intuiciones, o si queréis, revelaciones del Cristo.» Y en otro sitio, separando de modo ejemplar la grandeza de Cristo y el cristianismo, de la indignidad de los cristianos, dice: «Y si el Cristo vuelve, de un modo o de otro, ¿renegaremos de El porque también lo esperen los sacristanes?»

Ahora bien, el que Antonio Machado no llegue a la creencia, no obsta para que el sentido de su obra, incluso de modo consciente para él mismo, sea una sólida primera piedra en el camino para todos hacia ella. La tragedia es patente: después de haber señalado, proféticamente, los rumbos de salvación, no puede recorrerlos hasta las tierras de promisión, y, descabalgando primero del verso, se queda en la simbolización filosófica, para luego quemarse vivo en las parrillas de su propio escepticismo corrosivo, que no le dejaba habitar en sus afirmaciones, positivas y enriquecedoras, dejadas a cargo de sus apócrifos. En esta pendiente, la última arma que le queda contra el escepticismo es sólo el propio escepticismo: «Aprende a dudar, hijo, y acabarás dudando de tu propia duda. De este modo pre-

mia Dios al escéptico y confunde al creyente.» Tal vez se podría hablar de un «sano escepticismo», de un escepticismo que no se excluye a sí mismo, y, por tanto, deja abierto el portillo para salir de ese negro callejón sin salida.

* * *

En la presente ocasión nos podríamos explayar en un largo paréntesis, no del todo ocioso, hablando del «Juan de Mairena», es decir, no de los Cancioneros apócrifos, con el Arte poética y la Metafísica, sino del libro publicado en 1936 con el subtítulo «Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo», auténtica mesa revuelta donde alternan sin distinción, por ejemplo, la crítica del concepto de sustancia, con chistes, cuentecillos y ocurrencias del mejor humor. Quien no se desconcierta en este batiburrillo, advierte inmediatamente la calidad de oro macizo del pensamiento que, burla burlando, se va exponiendo allí sobre los más varios temas, algunos de ellos vueltos a tratar luego, en forma más remansada, en los ensayos posteriores, reunidos en la edición de 1940 bajo el título «Sigue hablando Juan de Mairena a sus discípulos», como ocurre con la idea de nacionalidad, examinada y criticada en los trabajos «Alemania o la exageración» y «Algunas ideas de Juan de Mairena sobre la guerra y la paz». Desde luego, a los hombres estirados les ha de sacar de quicio esta forma gnómica, salpicada de «boutades», y, a veces, de auténticas proposiciones inadmisibles; pero, dejando en cuarentena ciertos brevísimos puntos, querríamos saber cuántos pensadores ha habido en nuestra lengua de tan hondo calado, de tan terrible y en ocasiones excesiva profundidad como Antonio Machado. Mas tal vez será mejor dejar aquí la mención de esta obra, que puede parecer dinamitera a quien viva satisfecho a la sombra de tinglados intelectuales, ideológicos y patrioteros.

* * *

La poesía tiene dos momentos, dos direcciones a menudo entreveradas simultáneamente: según una, es construcción, creación de objetos más perennes que el bronce; en la otra, es introducción al silencio, aprendizaje del buen callar. El cruce de estos dos caminos opuestos forma la íntima y polémica contradicción de la palabra humana, y, arquetípicamente, de la forma plenaria del lenguaje, o sea, el lenguaje poético. «Lo que permanece», dice el verso de Hölderlin, «lo fundan los poetas». Gracias a la palabra, a su labor dis-

tanciadora y separadora, las cosas logran constituirse en tales, y la realidad deja de ser un caos continuo, abigarrado y fugazmente fluyente, para convertirse ante nosotros—lejos ya de nosotros—en cosmos de objetos, distintos y durables. Pero, por otra parte, las palabras nacen para arder, para empezar su autoaniquilación en holocausto tan pronto como son dichas; porque las palabras, al quedarse solas ante la mirada, tiemblan y se agujerean dejando ver más allá de ellas, convictas de su manquedad y deficiencia, como simples manos indicadoras, que señalan hacia lo que no son ellas, hacia ese oscuro fondo inagotable, sobre el que flotan, mínimas y desamparadas. En la palabra de algunos poetas—así un Dante Alighieri—domina la potencia constructiva, creadora; en otros—así un Rimbaud—, domina el mortal destino de sacrificio de la palabra, oblata en el altar del silencio; en Antonio Machado hemos visto cómo se han sucedido las dos fuerzas, primero, el impulso constructivo, y luego, la gravitación hacia el nihil, en la cual, si hay un instante en que invoca

Brinda, poeta, un canto de frontera
a la muerte, al silencio y al olvido,

en seguida calla, en el naufragio de la palabra, ahogada ya en la conciencia de su ignorancia, en la duda y el temor, y se quema, dejando sólo esas palabras de ceniza, irónicas y escépticas, de sus últimas prosas.

Después de lograr franquear el umbral de su intimidad, salir de las galerías del alma hacia la luz del día que bautizaba las cosas ante los ojos, Machado había sentido en el clarín de oro del sol la profecía de rumbos salvadores del alma; y entonces se había lanzado a construir el símbolo poético de mejores tiempos, pasados o futuros, o de nunca; la épica, la narración con vida propia, que para él quiso ser «La tierra de Alvargonzález». ¿Lo logró de veras, o quizá vale ese romance como mito de ese otro modo de ser de que quiso ser expresión, más que por lo que en sí mismo sea? Ya es mucho preguntar esto, para que haya que contestarlo también.

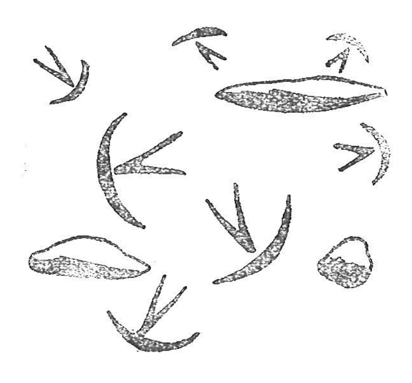
* * *

Ahí queda la tragedia de la poesía de Antonio Machado, el que no pudo creer su propia profecía, el que no pudo vivir sobre la esperanza inventada por él mismo; destrozado entre la ilusión del horizonte y la altura a donde volaba, y de la grandeza del mar a donde iban a desembocar las fuentes que él alumbraba, y entre su desdi-

chada condición de hombre que sólo posee en definitiva el letal don de la inteligencia. Así, abrumado ante la perspectiva de la fe (en trágica chanza, escribe en el Mairena: «Un Dios existente sería una cosa demasiado tremenda. ¡Que Dios nos libre de él!»), y, por otra parte, *sin la entusiasta ingenuidad* que podía haberle hecho poner, sin salir del aquende mundano, en un futuro o en un pasado la edad de oro de la felicidad y el reinado de ese nuevo espíritu, se queda, en el andar de sus años, huérfano de sus propias revelaciones comenzadas, escuchando, en la soledad de su corazón, la carcoma de la inteligencia, como el tic-tac que devora el tiempo, matándolo al medirlo.

Nosotros, discípulos suyos, debemos hoy decir de cuánto nos ha servido, y, sobre todo, de cuánto nos puede servir el destino trágico de Antonio Machado, su conato de creencia, y su manso, bondadoso y honrado escepticismo. Y ojalá que aprendiendo su lección múltiple y bella sigamos andando por el rumbo que soñó el que, humildemente, sólo valoraba su obra, tal vez nunca igualable, porque representaba «haber trabajado con sincero amor para futuras y más robustas primaveras»

José M.ª Valverde.
Ega, 7 (El Viso).
MADRID (España).



LEONOR

POR

JOSE POSADA

...Al alto espino donde está su tierra...

ERA *como en la fotografía se ve. Ella tenía la viva adolescencia de los campos más difíciles de España, el más alegre espíritu de la tierra, de la pobre tierra soriana. Era menuda y trigueña, de alta frente y de ojos oscuros, como una doble avispa penetrante. Le gustaban las lecturas, pero su nuca tersa y sus lóbulos encendidos, con el broche de sus labios en sonrisa, cerraban la frescura espesa de sus mejillas como un camafeo sonrosal que poseyese, lo más, catorce años habladores cuando él la conoció.*

Se llamaba Leonor, Leonor Izquierdo Cuevas, y en el comedor de la modesta pensión de sus padres, donde a D. Antonio se le aparecía, ¿qué significaba para Machado?... Nacida en Almenar de Soria, humilde hija de un guardia civil, en la estancia donde también nació la hija de los condes de una becqueriana leyenda, por ser el palacio de éstos el cuartelillo del Cuerpo del pueblo; su destino parecía caprichosamente marcado por la Providencia con un ligero airón romántico que quizá ni sospechara. Bien pronto hubieron de trasladarse sus

padres a Soria, en una de cuyas calles más tradicionales, la de Teatinos, establecieron una casa de huéspedes. Y un buen día, no mucho tiempo después, llegó a ella el profesor.

Describir cómo sería el encuentro y la sutil madeja de estos amores entre el vate denso y cosmopolita y esta criatura juguetona, pero con un provincianismo angélico de escolanía, no cabe aquí. Si acaso, diremos cómo, según nos refieren, él la seguía de lejos por la otra orilla del Duero cuando Leonor iba de paseo con sus tías y hermanillos, entre los chopos y los álamos, por aquel camino que hoy es su Rincón. O, cómo tras de su ventana la miraba en el balcón frontero o escuchaba embelesado sus paliques. El catedrático—y en esta consideración sí que entra esa tiesa palabra—le doblaba la edad. Pero, lo que sí sabemos de cierto es que fué un amor reconcentrado, mudo y aéreo, hasta que el poeta al año y medio la pidió a la madre en matrimonio.

Fué un noviazgo rápido. Leonor Izquierdo no había recibido educación artística alguna, pero a través de sus penas familiares había visto mucho de lo humano y, precozmente, sabía, no estilos ni escuelas de arte, sino lo que era el ansia, que la trastornaba, de lo bello. Probablemente, por lo íntimo e inconsciente, era éste un deseo más profundo en ella que en Machado. Ella no se podía engañar ni en sueños. Y cuando tropezaba con algo maravilloso, describía cual nadie su gozo, graciosamente ingenua.

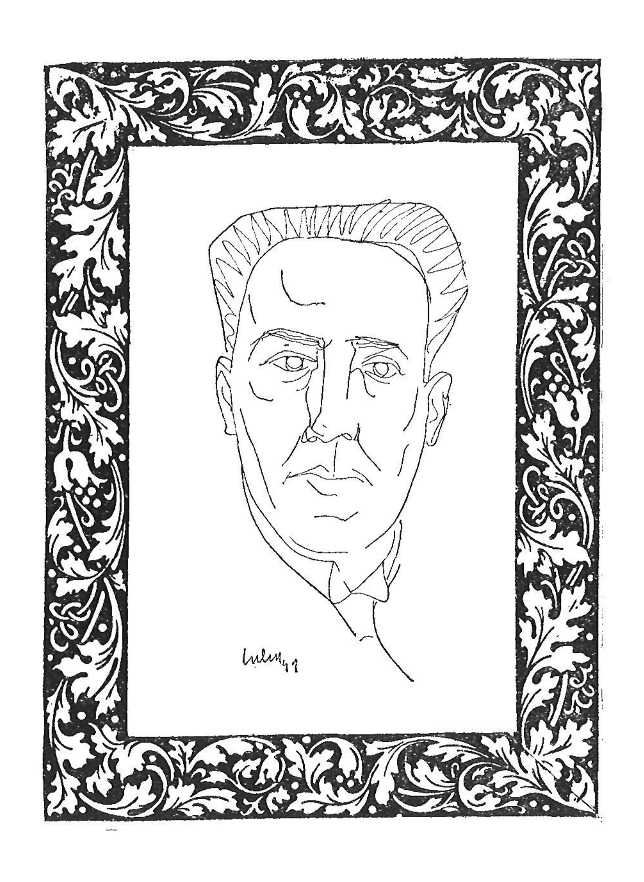
Por los vidriados poros de esta viña en primavera, le baten a Don Antonio las sienes los perfumados Campos de Castilla. *Con un «A mi Leonor de mi alma» en dedicatoria manuscrita, hechos pluma y hoja, se los pone a ella en las manos. En el otoño, los yermos calcinados le abren su jardín de ponientes, y ella, efímera, es como una mariposa que se le hubiese introducido en el pecho. Es no sólo su mujer, sino la dueña absoluta de todos sus cauces hondos. Mas dos años tan sólo. Un aciago día, la mojadura de una tarde lluviosa de Francia—donde él ha de morir únicamente con su recuerdo—la postra como a un lirio para el que ya no habrá pascua resurrecta. Y vuelven*

a la ciudad en que él, desasosegado, hallara este junco de Numancia.

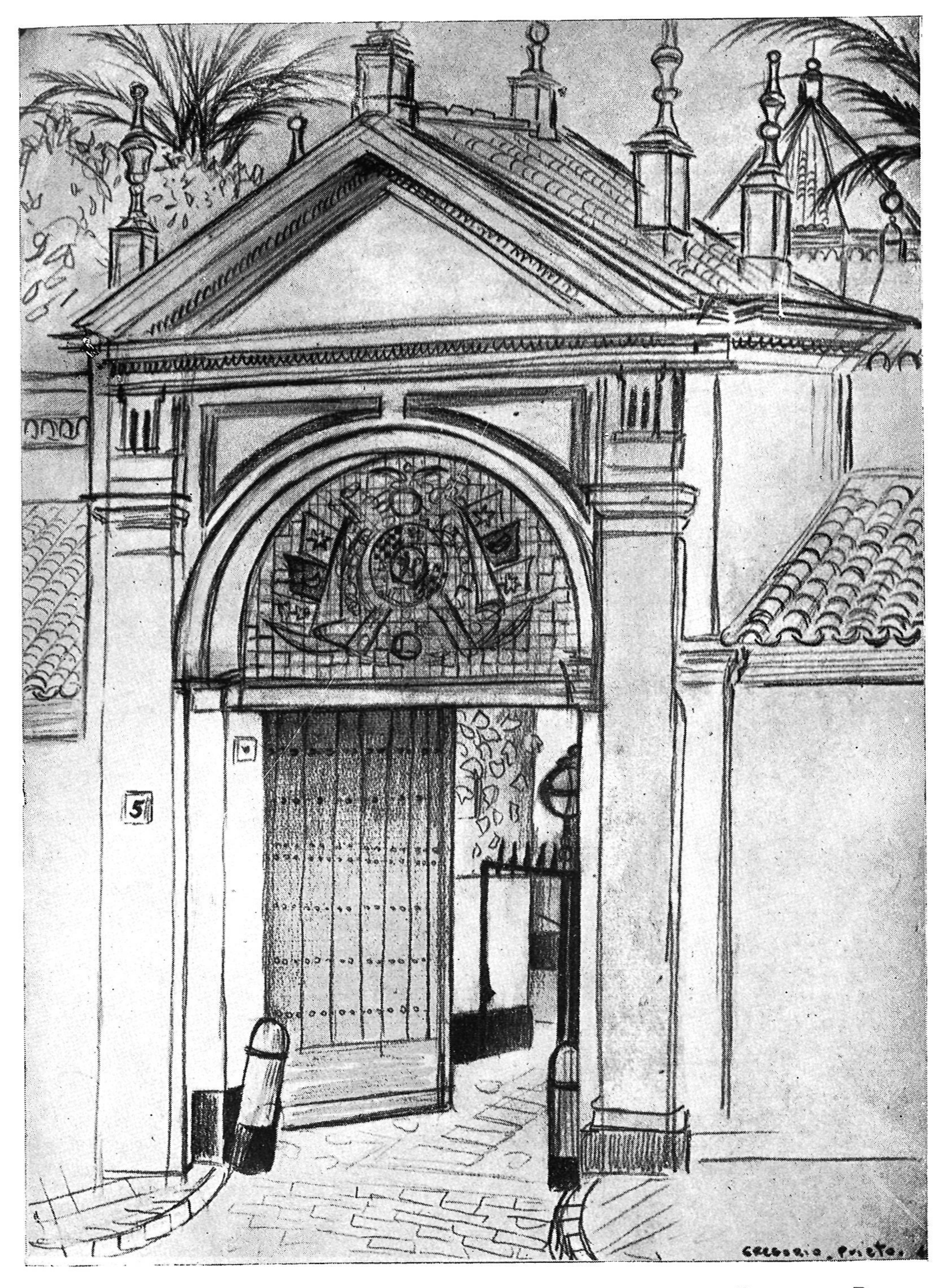
Después de seis meses de agonía para los dos, cuando muere esta "madrecita en flor" que no dió fruto, el balcón está abierto en el crepúsculo. Era el 1 de agosto de 1912. Durante seis meses Antonio no se aparta de su lado y Leonor le consuela. Han recorrido todas las rutas del aire en las mañanas. Pero esa noche de verano le han dado el viático a la dulce compañera. La muerte ronda su lecho y la aniquila. Hincado de rodillas, Machado, que rezaba, no puede creerlo, coge sus manos y grita: ¡Es un colapso! ¡Es un colapso!... Luego dirá:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

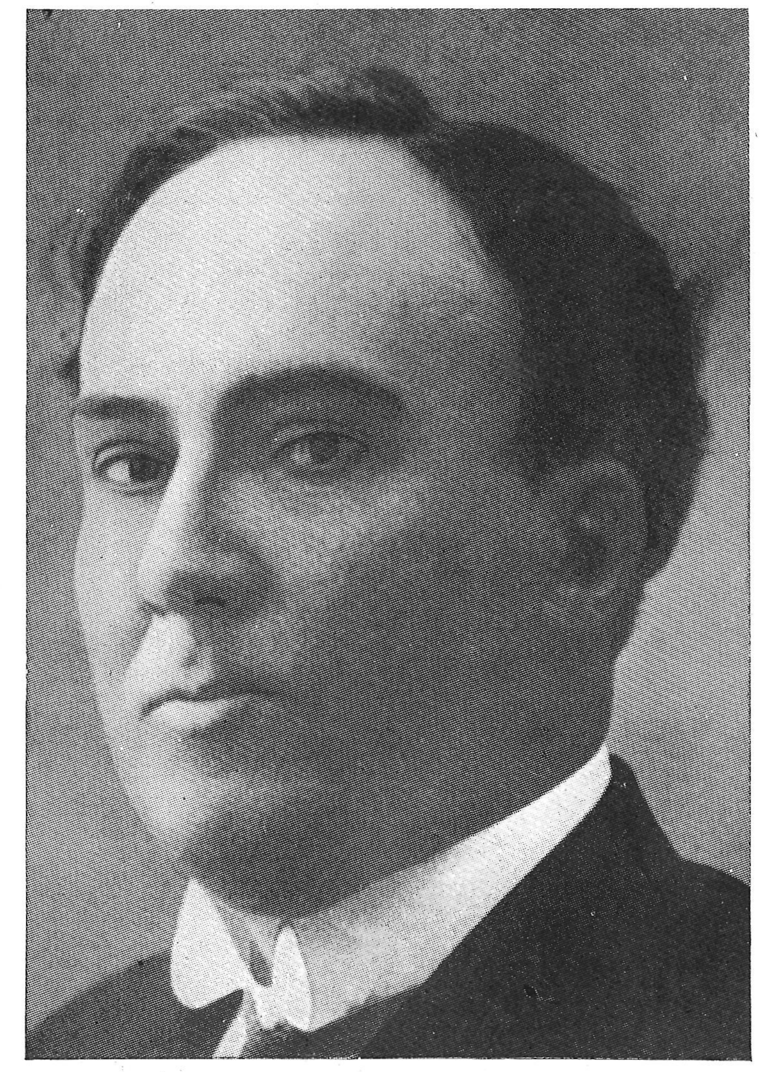




NUESTRO PEQUEÑO MUSEO MACHADIANO



Palacio de las Dueñas (Sevilla) GREGORIO PRIETO





Don Antonio, en Soria

Soria
1909



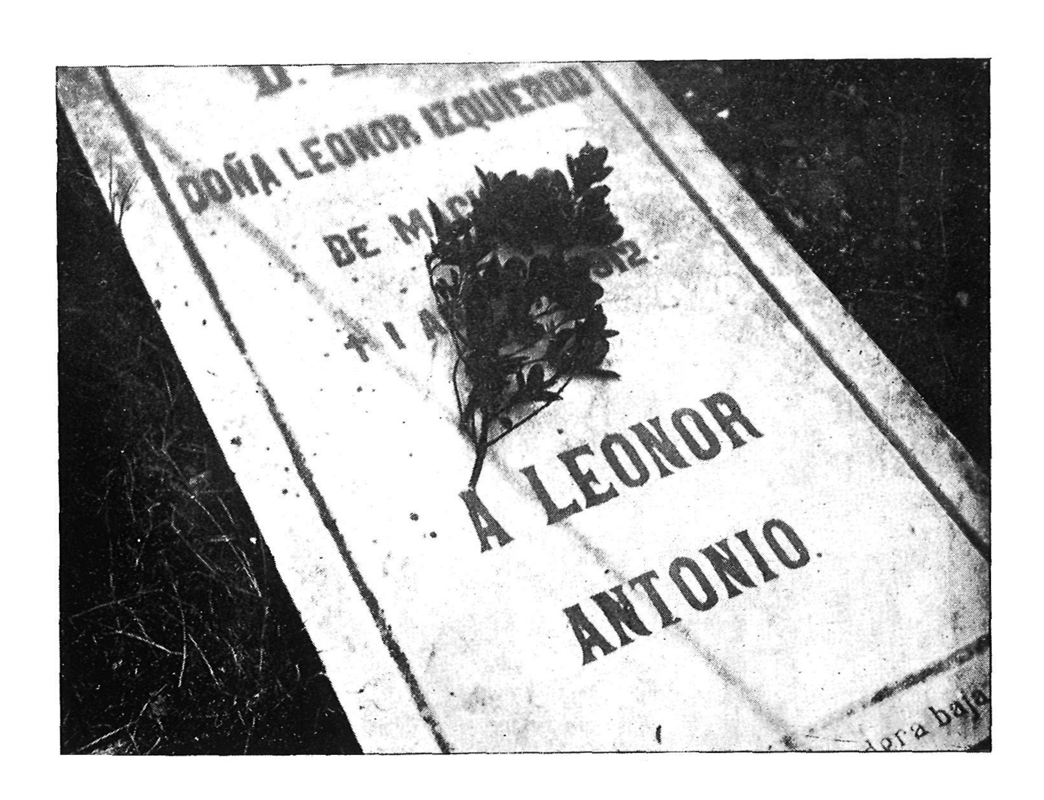
Don Antonio
y su esposa
Leonor.
Retrato de boda

Cuenta con Don Antonio Machado Debe.

	P.	C.
Por una caja de Difunta para su esposa Q.E.D. forrada de bolichillos (?) agremanes (?) fleco morabeo (?), un juego de borlas y 2 cintas gasas forrada de tela blanca por dentro	75.	

Soria 6 de Agosto del 1842 (?)

Eustaquio Cuevas


DOÑA LEONOR IZQUIERDO
Á LEONOR
ANTONIO



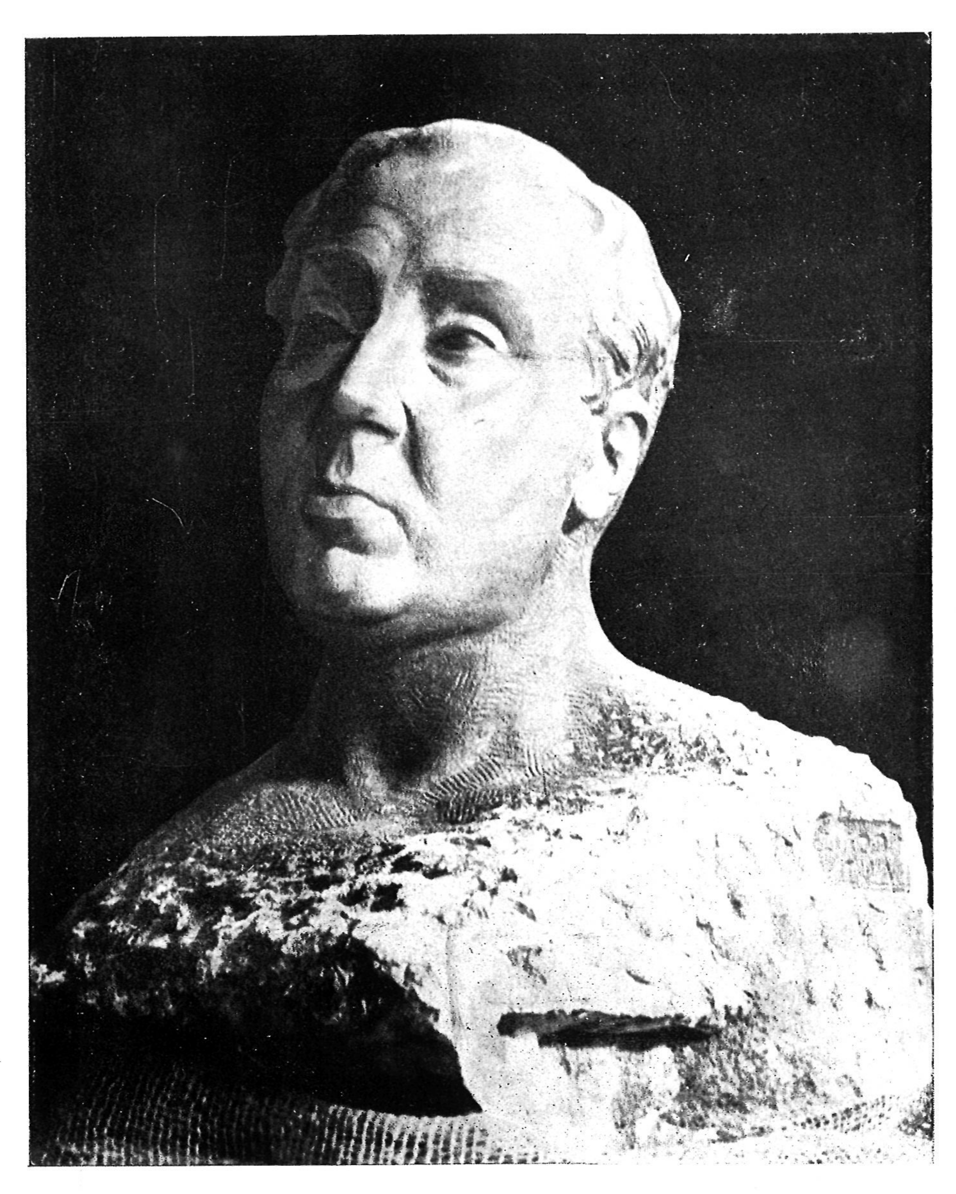
Don Antonio Machado CRISTÓBAL RUIZ



Al escultor Emiliano Barral

...Y tu cincel me esculpía
en una piedra rosada,
que lleva una aurora fría
eternamente encantada.
Y la agria melancolía
de una soñada grandeza,
que es lo español (fantasía
con que adobar la pereza),
fué surgiendo de esa roca,
que es mi espejo,
línea a línea, plano a plano,
y mi boca de sed poca,
y, so el arco de mi cejo,
dos ojos de un ver lejano,
que yo quisiera tener
como están en tu escultura:
cavados en piedra dura,
en piedra, para no ver.

A. M.



Busto de don Antonio Machado. Segovia, 1926

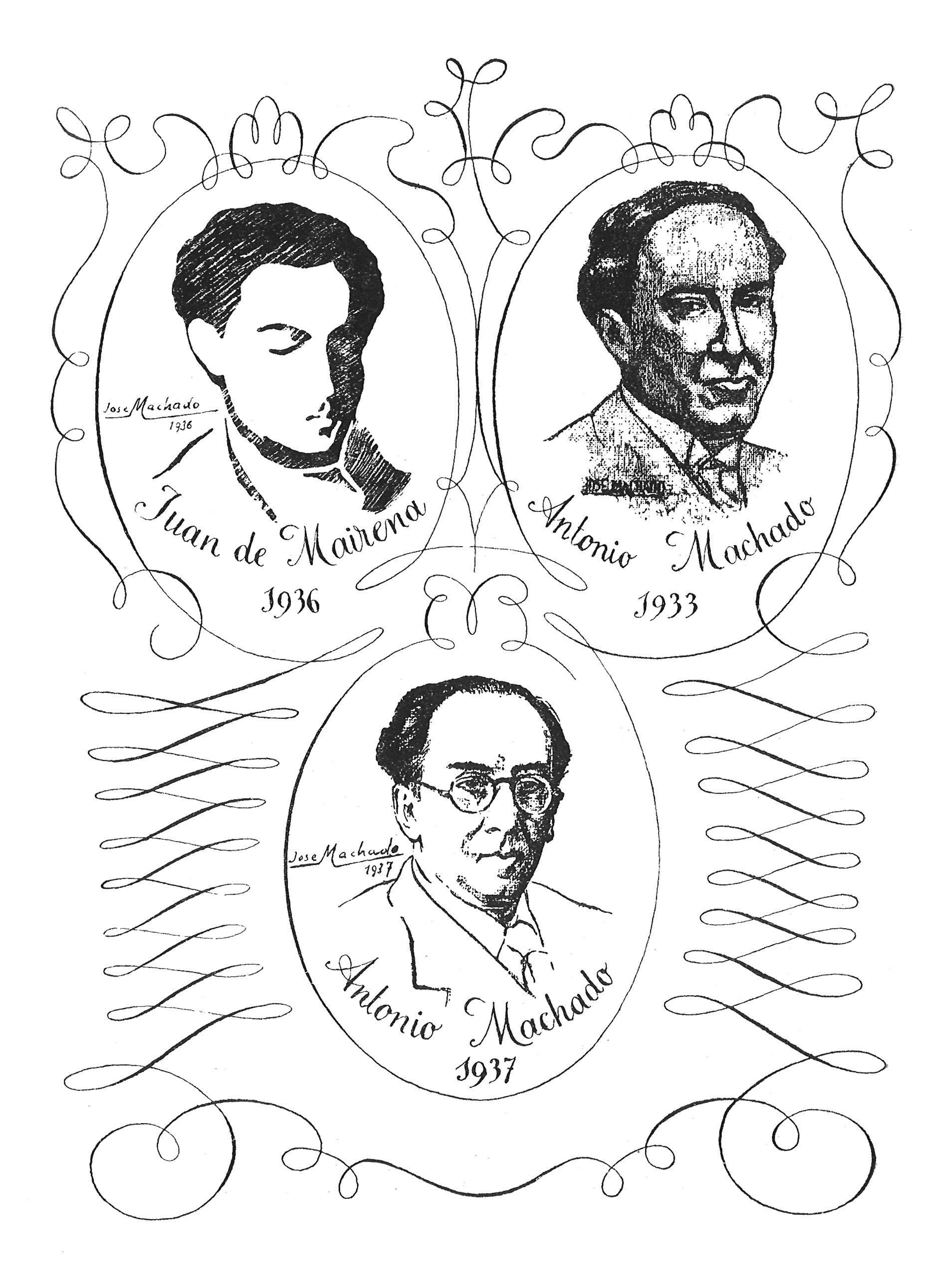
EMILIANO BARRAL

Empañé tu memoria. ¡Cuántas veces!
La vida baja como un ancho río,
y cuando lleva al mar alto navío
con cieno verdoso y turbias heces.
Y más, si hubo tormenta en sus orillas
y él arrastra el botín de la tormenta,
si en su cielo la nube cenicienta
se incendió de centellas amarillas.
Pero aunque fluya hacia la mar ignota
es la vida también agua de fuente
que de blanco venero gota a gota,
o en ruidoso penacho, torrente,
bajo el azul, sobre la piedra, brota.
Y allí suena tu nombre, eternamente.
A. M.

Autógrafo de Machado



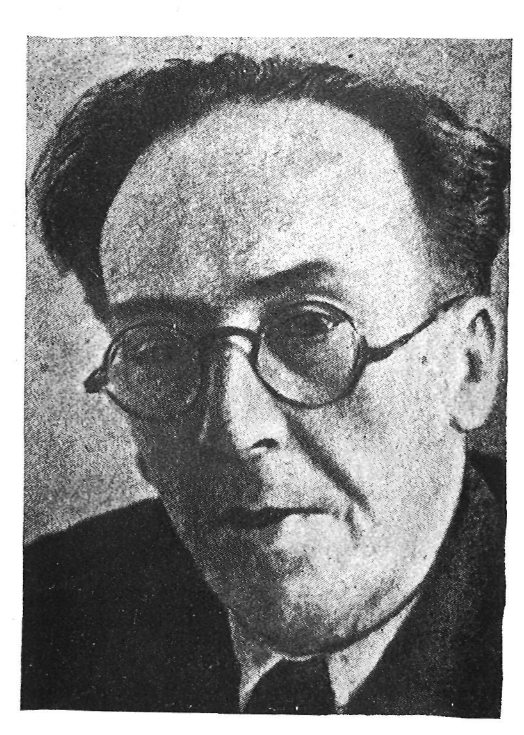
Portada de "Los Complementarios"

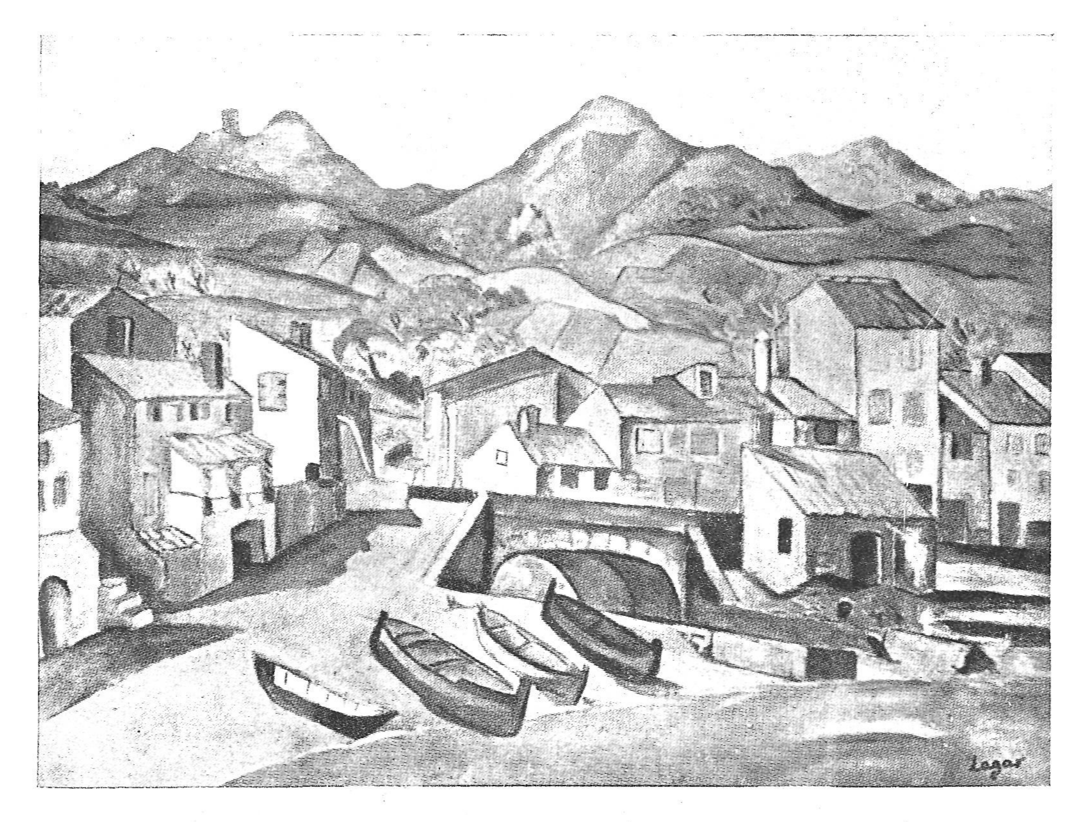

Jose Machado
1936
Juan de Mairena
1936
Antonio Machado
1933
Jose Machado
1937
Antonio Machado
1937



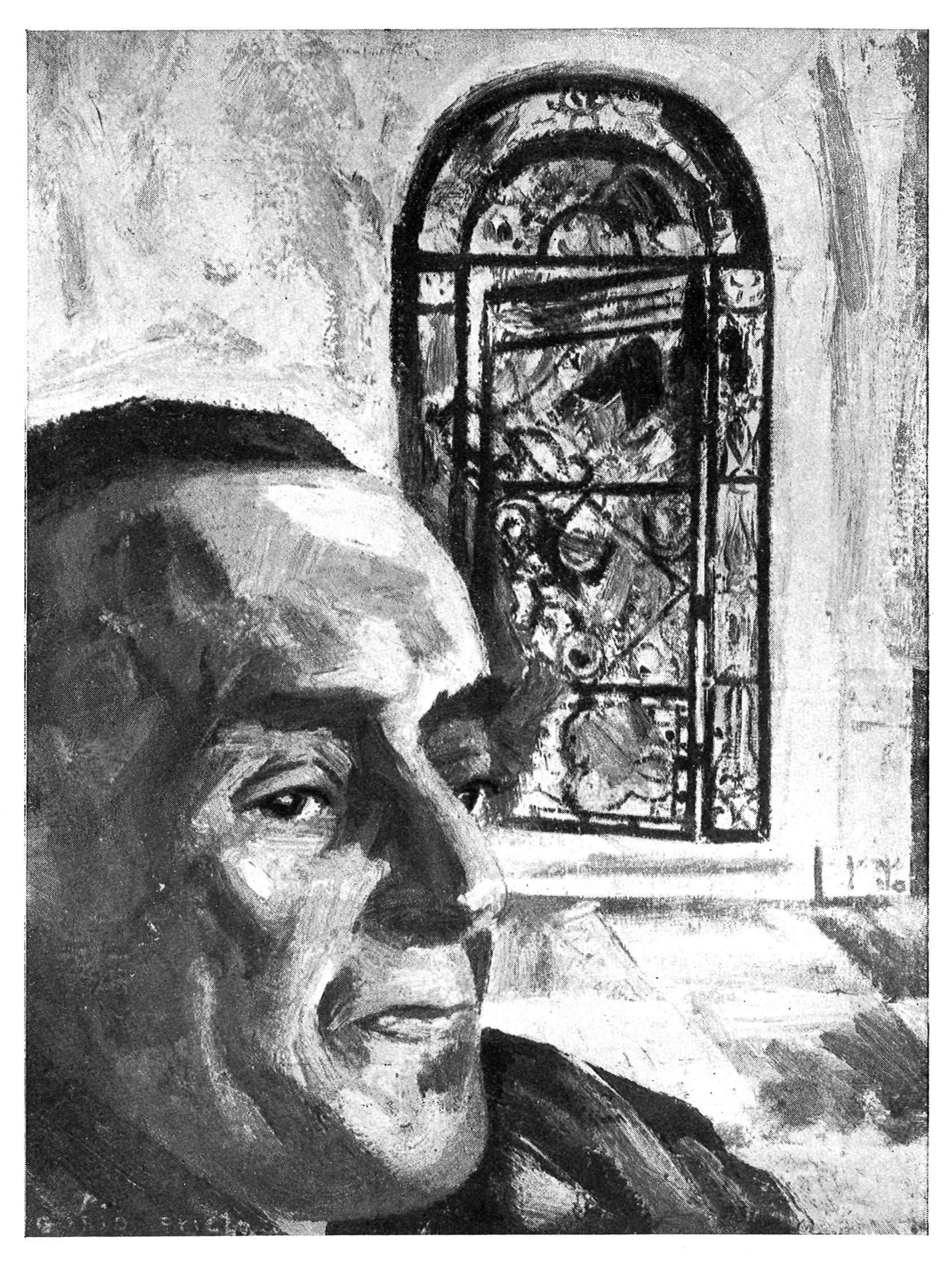

Los
Ultimos
Retratos



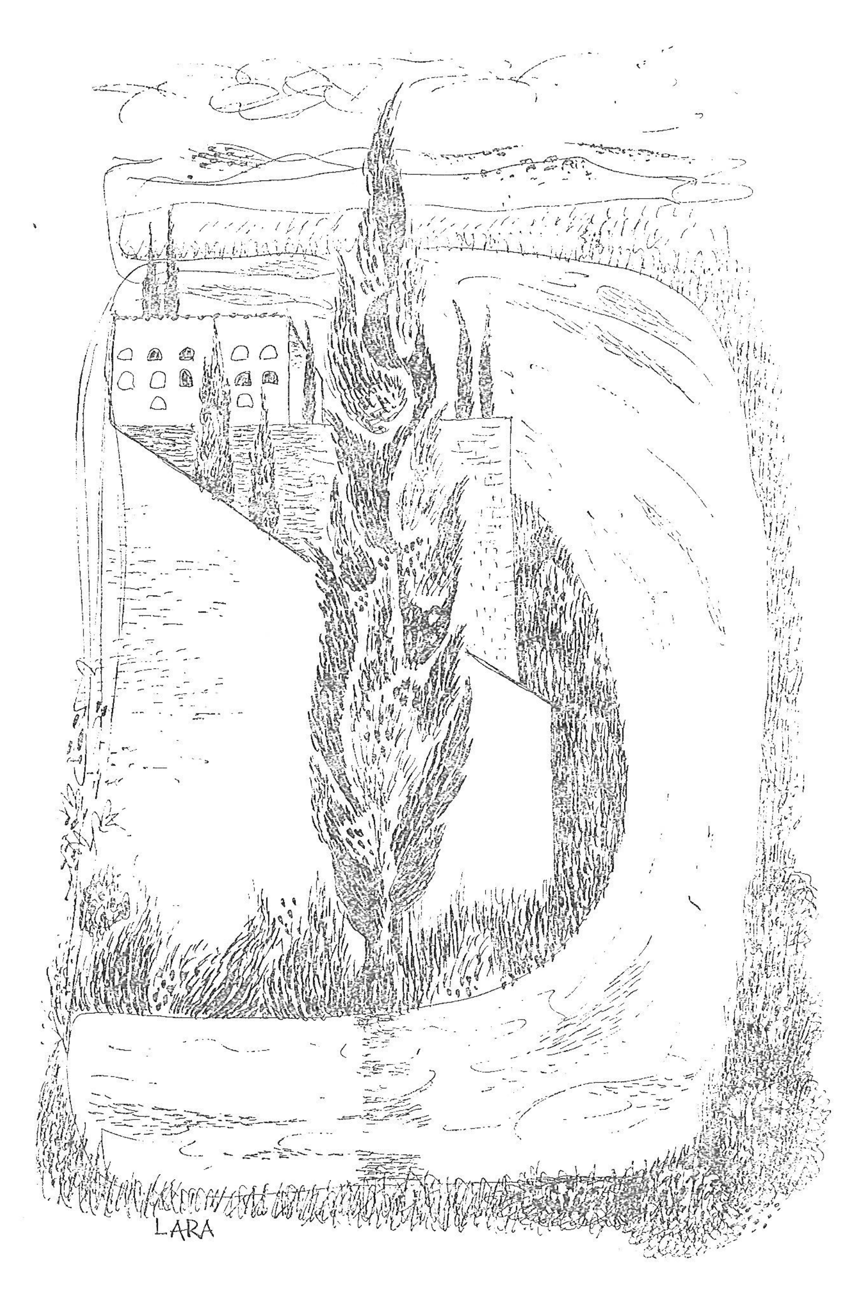




Paisaje de Collioure CELSO LAGÁR



Don Antonio Machado GREGORIO PRIETO



¡EL MURO BLANCO Y EL CIPRES ERGUIDO!

"TEMPO" LENTO EN ANTONIO MACHADO

POR

GERARDO DIEGO

LA poesía de Antonio Machado ha sugerido más de un ensayo sobre su sentido del tiempo, pero yo no conozco ninguno que se ocupe de su «tempo». Hay que emplear la palabra italiana para indicar su intención musical. En español podríamos decir su andadura, que no es palabra muy grata, o su velocidad, pero al menos en este caso el sentido positivo, rápido, de la palabra contradice el concepto, que se avendría mejor con el contrario de lentitud. Es urgente inventar o aplicar un vocablo para expresar este concepto que no sólo tiene aplicación musical, aunque en música adquiera un rango de primacía. En la conversación y aun en la literatura se emplea indebidamente «ritmo», pero el ritmo es otra cosa que nada tiene que ver con el «tempo». La organización del tiempo en unidades con sus múltiplos y divisores es cosa distinta de la mayor o menor urgencia con que en su lecho abstracto discurren unas aguas concretas, aguas de música o también de poesía métrica. Y esto es precisamente lo que llamamos «tempo». Pues bien: salta al oído que la poesía de Antonio Machado, su verso material y fonético, fluye a un «tempo» lento. Continuando el italianismo musical diríamos que «Lento maestoso», o bien «Largo, pesante e mesto».

Convengo desde un principio en que hay no poco de ar-

bitrario, de convencional en esta manera de aplicación de lo musical a lo poético. Sin embargo, creo que existe también un fondo de verdad estricta. Porque el «tempo» en un poema versificado tiene una doble significación. Indica cómo se ha de interpretar, es un rótulo, una guía para la lectura o declamación, exactamente lo mismo que en los papeles de música aparece encabezando el pentagrama y a veces, cuando el compositor es escrupuloso, exigente y desconfiado—y con cuánta razón—de los intérpretes, acompañado de la indicación metronómica: tantas negras o corcheas por minuto. Pero además, al hablar del «tempo» en el verso de Antonio Machado, queremos expresar que si debe recitarse con morosidad, es porque intrínsecamente es moroso. Otro tanto puede decirse de la música. Es ella misma, no su autor, la que pide su «tempo» adecuado. Lo reclama con tal claridad, que de hecho no hace falta para un lector sensible que el editor se lo indique. Roberto Schumann decía comentando la manía de la prisa, que no es como se ve, cosa exclusiva de nuestro tiempo, aunque el nuestro la haya agravado y sistematizado, que todos los grandes músicos ponían en sus partituras algunos compases de más nutrida y menuda notación, cuya velocidad máxima compatible con la claridad y la nitidez de una técnica diestra señalaba la velocidad general del tiempo. Los maniáticos de la rapidez abordaban el tiempo con tal exageración, que al llegar a ese pasaje se veían obligados, bien a realzar injustificadamente, bien a embrollar confusamente la dicción. Quiere esto decir que para un verdadero artista no suele haber duda del «tempo» que conviene a cada obra y que dicho «tempo», por tanto, es algo inherente a su misma sustancia temporal y expresiva, y no añadidura postiza para báculo de ejecutantes y alumnos.

Sin embargo, en costumbres de comunicación poética, no estaría de más que los poetas se tomasen el trabajo de indicar el «tempo», incluso con precisiones de metrónomo y, por supuesto, con acotaciones parciales de detalle para tal o cual pausa, acelerando o «rallentando».

Un estudio satisfactorio del «tempo» implícito en la lírica de Antonio Machado habría de realizarse con aparato rítmico y fonético, y también con abundancia de experimentación estadística y comparativa con otros artistas del verso. No me es posible, trabajando en el campo y sin más libros que las poesías de Machado, emprender una tarea de esa naturaleza. Confío, en cambio, en que no me engañará mi instinto, ayudado en este caso por recuerdos personales de la entonación y declamación del poeta.

He dicho antes que el ritmo no tenía nada que ver con el «tempo». Claro es que al pie de la letra no es verdad. Es sólo una manera de expresarse corriente, para indicar que son dos cosas distintas e inconfundibles. Por lo demás, el ritmo tiene que ver con el «tempo», está relacionado con él y a veces con tal intimidad que puede decirse que ritmo y «tempo» mutuamente se condicionan. ¿Cómo no habían de estarlo los que podríamos definir como el cuerpo («tempo») y el alma («ritmo») del tiempo? Son el ritmo y la densidad, el peso material del sonido, los que condicionan el «tempo» en que la obra transcurre. Y es, sobre todo, la correlación entre los valores puramente sonoros y los espirituales que pretenden expresar, la que establece y fija el «tempo» de un móvil desplazándose en el cauce de la vida fungible.

Si en el concepto de ritmo no hay pérdida posible y podemos atenernos a su realidad numérica y a su organización periódica, en cambio, en el de peso específico de cada costumbre versificada de poeta entra la arbitrariedad en dosis peligrosas. Aquí tenemos que auscultar y sopesar con la máxima cautela para no dejarnos engañar con prejuicios o despistar con alusiones. Es algo de lo que sucede con la onomatopeya, cuyos límites máximos pueden extenderse a todo el lenguaje y que ingeniosamente interpretada puede probar lo mismo un aserto que su contrario. Guardémonos, pues, de sentenciar sobre la densidad de un poeta fiándonos en el método estadístico. Es posible que no nos conduzca a nada práctico o, lo que es peor, que nos engañe y nos lleve a conclusiones paradóji-

cas. Lo esencial en este trance es guiarnos por nuestra intuición y siempre pensando en el sentido de lo que el verso dice. El secreto del ritmo y de todo lo material del lenguaje reside en su fidelidad al sentido. Estudiar el ritmo, la densidad o el «tempo» en abstracto es poco menos que inútil.

Presumo que todo lo que podría obtenerse de una pesquisa sistemática de todos los versos de Antonio Machado y de su cotejo con los de otros poetas señalados de signo temporal paralelo o adverso, sería una demostración de su preferencia por las acentuaciones intensas y ahincadas y por la relativa proximidad y abundancia de los acentos. Es decir, que el perfil orográfico de su melodía verbal es alpino, hay constantes desniveles entre picos y senos que exigen una declamación enfática, lenta, rica en pausas y con gran diferencia de presión entre las sílabas tónicas y las átonas. Asimismo creo que el estudio que imagino (y que, por otra parte, sería tan divertido de explorar que es probable que si no hay voluntarios yo mismo lo lleve a cabo) demostraría el gusto del poeta por las sílabas trabadas en posición favorable, por ejemplo, coincidiendo con el acento, como para indicar—de un modo inconsciente e instintivo, claro está—el ahinco con que debe detenerse el poeta o su lector, que no ha de hacer sino incorporarse rítmica y espiritualmente al poeta hasta identificarse con él, si quiere gozar de verdad y de lealtad su poesía, al llegar a todas esas cimas vibrantes y sonoras.

Los versos de Antonio Machado suelen ser octosílabos, endecasílabos y también en su juventud, alejandrinos y algunos dodecasílabos. En estos dos últimos tipos de versos, la andadura suele ser monótona y pesada; la acentuación no obligatoria suele recaer con frecuencia en la misma sílaba, por ejemplo, en la segunda de cada hemistiquio en los alejandrinos, lo que les da un curioso parentesco con los de los románticos:

El numen de estos campos es sanguinario y fiero;
al declinar la tarde, sobre el remoto alcor,
veréis agigantarse la forma de un arquero,
la forma de un inmenso centauro flechador.

Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta
—no fué por estos campos el bíblico jardín—,
son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín.

Al esquema de que hablo corresponden casi exactamente todos los versos de estas dos memorables estrofas, salvo el segundo. En los versos de arte menor no es fácil sacar nada en limpio de la sola acentuación. Mucho más interesantes son los endecasílabos. Machado prefiere, me parece, los sáficos y, en todo caso, los acentuados en sílaba cerrada o en agudo más pausa, lo que exige un freno para domeñar el encabritamiento.

El plomizo balón de la tormenta
de monte en monte rebotar se oía.

El primero se acentúa en el centro del verso con acento prolongado a la fuerza por la ene *y la* de *que la sigue y continúa a «tempo» lento con otras dos sílabas cerradas antes del final. El segundo es un sáfico (a la manera habitual, es decir, sin el acento del primero obligatorio) y se detiene por ello y por la exigencia de las sílabas* mon *más* te*, así como en el* tar *agudo. Pero es, sobre todo, la perfecta adecuación al sentido lo que hace que el verso resuene y bote con concavidad de tormenta en la sierra. El último verso es muy de Antonio Machado: «Gritó: ¡Morir en esta sierra fría!» Otro sáfico, también con acento y abismo de pausa además en la segunda sílaba y casi en la sexta. En general, creo que una de las cosas que pueden y deben estudiarse en un poeta es la frecuencia de sus acentos en los endecasílabos. No basta tener en cuenta los rítmicos. Hay que apuntarlos todos, porque la acentuación potestativa es quizá la más expresiva del sentido rítmico del poeta. Cuantos más acentos tenga un verso, más lenta ha de ser su declamación, y más peso arrastra por tanto. Si al número y cercanía se agrega el peso de la sílaba, por su estructura cerrada, tendremos los datos esenciales para comprender su «tempo». Todavía queda uno, al que nuestros clásicos concedían con razón importancia. El número de palabras, lo*

que está relacionado a su vez con otra cosa, la abundancia y violencia de las sinalefas. Antonio Machado ha escrito muchísimos versos tersos, horizontales, con pocos acentos y facilísima fluidez susceptible de ligereza; pero los más típicos entre los suyos nos suenan esculpidos, graníticos y enfáticos. Cada amigo de su poesía haga la prueba con los versos que su memoria recuerde y verá con cuánta frecuencia le exigen esa declamación accidentada y mayestática.

Al ser así el verso de Antonio Machado no hace sino ser fiel a su vocación sentenciosa y rotunda. La riqueza mental y la profundidad cordial de su inspiración exigían pareja densidad y ahinco en la materialidad fonética y prosódica. Comparando su verso con el de su hermano Manuel sorprende su opuesto signo. El de Manuel es ligero hasta la ingravidez, aunque no precisamente frívolo. Su ligereza alada no excluye su hondura, pero siempre transparene y flúida. El de Antonio es metálico y opaco, reverbera llamas y esconde minas. Es un verso, para decirlo de una vez, enfático, porque enfático era el mismo poeta.

Antonio Machado tuvo siempre vocación de actor. Un dato que nos revela más de lo que parece a primera vista. Le quedó de aquellos ensayos de su juventud el gusto por la declamación ampulosa, a la que le llevaba ciertamente su naturaleza misma y la pasión plástica que hace poderosas y firmísimas de dibujo, no sólo sus descripciones de paisaje, sino sus sueños de galerías del alma. Por dicha, esa inclinación enfática se contrarrestaba con la sencillez y la humildad de sus «pocas palabras verdaderas» y con la transparencia de un corazón bellísimo. Y así era un gozo escucharle decir versos, por ejemplo, de Darío, a quien adoraba sobre todos, o simplemente sentenciar de veras o de burlas. Toda frase en sus labios se peraltaba y enfatizaba hasta el perfil del verso y de él pudo decirse, al contrario de Mr. Jourdain, que hablaba en verso sin saberlo. Hablaba en verso y vivía en poesía.

Gerardo Diego.
Covarrubias, 9.
MADRID (España).

HOJEANDO A MACHADO

POR

MANUEL DEL CABRAL

ANTECEDENTES

CUANDO aún no tenía ni la más remota esperanza de tocar tierra española, hace ya algunos años, en unas quintillas para Bolívar, yo decía:

Somos España hasta cuando
ella no queremos ser...

Para luego aclarar la sentencia ante el héroe:

Nos liberaste de España
pero no de lo español...

Y ahora, al pisar tierra ibérica y palpar y convivir con su gente, confirmo definitivamente lo profundas que tiene España en América sus imborrables huellas.

Pero ha sido un acento, una síntesis de la tierra-madre, la que revelóme de cerca el milagro. Porque Antonio Machado, ante todo, fué eso: España hecha voz, una voz constantemente saliendo del hueso hacia los huesos. Por eso:

Misterioso y silencioso
iba una y otra vez.
Su mirada era tan profunda
que apenas se podía ver.

Y Rubén no se equivocó. Mucho olfato tenía Darío para dejar pasar una esencia de tan alta y noble jerarquía.

EL POETA

El canto de Antonio Machado es un grano tirado en el surco que se va haciendo raíz cuanto más se va hundiendo en la tierra, es decir, que su crecimiento es siempre hacia dentro. No hay concesiones para el oído, ni para lo estéril, ni para lo retorcido, y menos para el minuto del halago transitorio. Machado, posiblemente, es una isla entre el coro ilustre de las voces de su tiempo. La serenidad de su poesía hace horizontes. Pero ¿por qué Machado creció tan desnudo, tan solo, en medio del insigne tumulto?

Porque su acento es el fruto de muy hondas y antiguas semillas, y toda voz que viene de sitios tan seguros, tan conscientes y medulares, no se detiene muy fácil al borde de las cosas que no representan el secreto de lo perdurable.

Mas, ¿por qué no puede ser imitado, siendo su expresión poética tan sencilla y directa, y, ante todo, tan comprensible?

Precisamente, Machado no puede ser imitado porque sólo lo artificial ofrece la oportunidad de imitarse. Es decir, porque en su voz no hay receta, no hay trucos, carece de retórica, carece de superficie, carece de literatura. Siendo así completamente ajena a todo aquello que necesita adornarse u oscurecerse para poder aparentar lo que al fin tiene una existencia efímera.

Me decía un joven, no hace mucho, «que Machado es un gran poeta, pero que no le gustaba porque no trajo innovaciones»... No me sorprendieron sus palabras, porque de la juventud hay que esperarlo todo... Pero yo me pregunto : ¿qué tiene que ver lo ingenioso, lo técnico, la moda, lo meramente virtuoso y deslumbrante, con el gran acento, con la estatura de la voz auténtica, con la voz no estorbada por los juguetes de la literatura?

Poetas de la gravedad de Machado no pueden ser seducidos por esta o aquella *pose* del fakir que hace su juego de malabarismo de capilla en capilla, para luego caer vencido a los pies de la superficie y del vacío. El poeta es un dolor demasiado varón para caer en pleno centro del circo. El poeta nos dice :

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

A través de casi toda la poesía de Antonio, no nos encontramos con una sola expresión al margen de lo que es eminentemente Machado : un poeta de temas esenciales. Desde lo meramente narrativo hasta lo profundamente subjetivo; el poeta no descuida un solo instante de su pasión a través del canto para abrillantar su voz con cosas accesorias. El va decidido a lo que considera un problema interno que no puede dejar de resolver. Puede decirse que tiene un duelo entre su conciencia de poeta y sus debilidades de hombre, y, en ese trance de honor, entre lo débil y lo fuerte, no pueden interponerse aquellas cosas incapaces de resolver el objetivo que persigue su inquebrantable impulso del espíritu. El poeta está completamente seguro de su destino, tan seguro, que se dirige al Creador con consciente y unamunesca altivez :

Yo he de hacerte, mi Dios, cual Tú me hiciste,
y para darte el alma que me diste
en mí te he de crear...

La responsabilidad del poeta se ahonda y se purifica mientras más se acerca al secreto de la creación. El está convencido que ha traído algo al mundo; él sabe que hay entre sus manos una lámpara que tiene su oficio inevitable, y considera un riesgo honroso lanzar su voz a todos los peligros de la tierra. Porque todo lo que en él es sangre suelta, comprende que mañana será luz, luz inagotable, penetrante y sin muerte. Por consiguiente, desde el pinino hasta el vuelo, todo en el poeta es un sacrificio : su vida, su obra, su desequilibrio, su equilibrio, su silencio, su palabra, su descuido en la calle y en la casa, su manía en un adjetivo como su abandono en un onomástico o en una visita familiar.

Pocas criaturas hay en el mundo tan responsables como el poeta. Casi puedo afirmar que su responsabilidad es la eternidad en carne viva.

LA HONDURA TRANSPARENTE

El poder extraordinario de síntesis que hay en Machado, no sería tan personal si no fuese ligado a esos otros poderes : profundidad y claridad; los que constantemente corren por las venas de su canto con la precisión de un río que sabe ha de llegar al mar.

Para mí, la voz de Machado es virilmente tierna. Y es de los pocos poetas de nuestra lengua que, con el don del tono popular, se empina y se ensancha, hasta tomar alturas no sospechadas por el

instrumento de nuestro idioma. El, como Whitman, hace sus cantos con objetos comunes y sencillos; pero nos encontramos de pronto que esas cosas simples entre las manos del poeta toman de súbito una jerarquía de materiales nobles, y es el instante en que todo aquello pasa de lo común a lo mágico. Quedando aquellas cosas para siempre incorporadas a la vida y pasión de su creador. Y sería ya inútil desencantarlas, desinmortalizarlas. Porque ya, cada piedra, cada poco de agua, cada hoja, y todas las cosas donde él ha puesto la mano, tienen su temblor, tienen su duende, su misteriosa perennidad.

LA VOZ ÍNTIMA

En América hay dos poetas: Vallejo y la Mistral, que a veces están muy cerca de Antonio. Lo íntimo, lo familiar, lo cotidiano, lo sencillo, lo balbuciente, lo niño... es un hilillo que los ata sin esperanza de fuga.

Machado apunta:

Alegrías infantiles
que cuestan una moneda
de cobre...

El verbo costar con la expresión moneda de cobre, toma en ese instante una extraordinaria valoración emocional. Luego, en otro pasaje:

Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega...

Ese «algo que pasa y que nunca llega» rebosa de temblor y ternura el duende que está enredado entre el recuerdo y la canción.

Y por otro lado la evocación insiste:

Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas.
Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas.

Pero Machado, no conforme con el simple recuerdo y la emoción en la voz, siempre llena de temblores de infancia, agrega algo más... y pone algo de hombre en su sorpresa de niño.

Sin embargo, es indudable que el poeta regresa a la niñez y ya no puede deshacerse de ella, por más que luche con las armas más nobles del hombre. Y su voz, entonces, gana en transparencia, en sencillez y ternura.

LO POPULAR EN SU ACENTO

Con sobrada intuición dijo Bécquer: «poesía popular, síntesis de todas las poesías». Pero para comprender a mi modo estas palabras de Bécquer deseo antes decir algo sobre la tan cantaleteada «poesía de minoría».

Lo selecto está más lejos de la poesía pura que lo «no depurado». Puesto que por ser lo selecto una consecuencia deliberada de lo intelectivo, de lo frío, su proceso de depuración es, a la vez, también la muerte de la sustancia prima, que es al mismo tiempo lo que sostiene y da palpitación de vida al objeto y al sentimiento. Es decir, que lo que la poesía depurada gana en expresión lo pierde en meollo, que es la base de lo permanente en lo creado.

Unos dicen que el gran arte no debe imitar a la naturaleza; otros, los más modestos, afirman que el arte debe alimentarse de ella, y otros, los sonámbulos, aseguran que la naturaleza es la que debe imitar al arte. Palabras... Palabras... Todo esto se desmorona ante la obra suprema. No hay recetas... No hay alquimia, ante la voz verdadera, ante la entera y desnuda. Con razón nos dice Whitman «que él hace sus cantos con las cosas de todos los días».

Tampoco he comprendido nunca los términos «tono mayor y tono menor», cuando se trata de una obra de arte auténtico.

Todo esto lo pienso ante la poesía de Antonio Machado, ante la realidad de una voz pura, completa. Porque es también, ante la intensidad de su poesía popular, en donde Antonio, con su acostumbrada y honda sencillez, se hace perdurable a fuerza de transparencia:

A la vera del camino
hay una fuente de piedra,
y un cantarillo de barro
—glu-glu— que nadie se lleva.

Pero los poetas que recorrieron todos los caminos del surrealismo y otros ismos... este poco de agua clara en el hueco de la mano que es esa desnudísima estrofa de Machado, puede que no lo beban nunca... Sin embargo, para aquellos que crean que han traído algo nuevo... El mismo Antonio nos dice:

También la verdad se inventa.
..

Y como si el poeta manejase a su capricho todas las cosas que pertenecen al tiempo, y aun las que no son temporales, agrega :

Hoy es siempre todavía.

Se necesita estar armado de una muy aguda personalidad intuitiva para penetrar sin gran esfuerzo en el tuétano del secreto de las cosas, de aquellas cosas que el hombre ve todos los días y no las descubre...

Caminante, no hay caminos,
se hace camino al andar.

Pero el poeta, no conforme con hacer su ruta caminando, se aconseja a sí mismo, ante los otros que le rodean, y prefiere andar solo y hablar solo :

Quien habla solo espera hablar a Dios un día.

Mas, de pronto, siente empequeñecido el instrumento de la palabra, y no pudiendo vaciar su contenido espiritual en aquello, grita :

Poetas, sólo Dios habla.

LO ANECDÓTICO

Voces de las actuales generaciones de poetas de diferentes latitudes gritan, proclaman su desprecio por lo que se cuenta, por todo lo que en verso se narra. Considerando, según ellos, que lo anecdótico les mata lo que encierra de «misterio» su poesía... Y es muy posible que en ese desdén por lo que ellos llaman la «anécdota» se encuentre su impotencia, su verdadera derrota. Porque lo que sostiene las grandes obras del arte universal a través de las edades, es, precisamente, lo que ellos no quieren tocar: lo humano. Puesto que si la más alta concreción del suceso que es el hombre es la síntesis de la historia, ¿cómo, pues, entonces, apartarse de esa inevitable fuente, para hacer arte y hacerlo perdurable?

Aun en aquellas obras en que la visión se levanta más allá de la tierra, el poeta la pone en contacto, en un estrecho contacto con el hombre, porque sin éste aquello no se justifica ni como obra de

arte ni como plenitud de vida. Sólo cuando el artista comprende que su arte es para el hombre, está más cerca de Dios, porque está más cerca del bien. Sólo cuando los pájaros cantan cerca del hombre se parecen a Dios.

Pienso también en aquellos que oscurecen sus voces para aparentar honduras... A esos no les ha tocado aún la vara de Moisés. Si Neftalí Reyes no hubiese dicho :

Sucede que me canso de ser hombre.

harina de otro molino hubiese sido la cosa... Muy hábil fué el zigzagueante poeta chileno al darle luz a tiempo—entre tanta agua espesa y oscura—al casi naufragio de la «anécdota».

En cambio, ahí está la inconmovible, la más alta e inmortal anécdota americana : «Martín Fierro». He insistido en la «anécdota», porque, ¡oh, Antonio, tu voz, que es toda cuento, un cuento maravilloso!, se me hace infinita, profundamente infinita. Porque tú

«encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.»

CONCLUSIONES. MACHADO Y SU GRAN CONTEMPORÁNEO

Machado es un poeta de una rigurosa unidad, y dentro de ella desarrolla una trayectoria ascendente poco realizada en poetas de nuestra lengua. Sin la gama ni el asombroso instrumento de Darío; en cambio, qué compacto su canto de tan macizo material humano. Porque aunque el vasto y poliforme acento de Rubén también tenía la cuerda de Machado, nunca mantuvo ésta a través de su proceso lírico, sólo en aquellos casos en que no aparecía el inmortal, el necesario y genial revolucionario, en aquellos momentos en que nos daba el Rubén íntimo, tímido, tierno; el Rubén emotivo y penetrante, el de los *Cantos de vida y esperanza*, *Poema del Otoño*, *El canto errante*, etc. Pero Machado, aun en sus canciones, en aquellas cosas ligeras, siempre pone su temblor de gravedad peculiar. Y es que su voz no nació para entretenerse; siempre creyó que el destino del arte es no perder el tiempo, es decir, considerar el arte como una cosa útil... (útil en el más alto significado de la palabra), y que todo artista que no tenga este deber traiciona su destino. Mas no es que el poeta custodie una comunidad o, en otros términos : que defienda la sociedad en que le tocó nacer. No; esto sería encasillar la poesía, su lucha y su esperanza. Lo que para mí entiendo como

deber del artista es la conciencia que ha de tener todo arte auténtico para levantar las bajas pasiones y dar luz a través de los tiempos a las oscuras caídas del pensamiento. Por eso, cuando nos encontramos en presencia de las obras inmortales del espíritu, lo que advertimos por anticipado no es cómo ni cuándo fueron realizadas dichas obras, ni qué sociedad existía en su época, ni a impulso de qué movimiento político y religioso se movieron, sino aquello que sin tiempo y sin geografía navega por nuestras venas y, recorriendo todo nuestro cuerpo, se nos concentra en el pecho, y a fuerza de latidos encontramos que la bestia que va en el hombre se siente pequeña, y de súbito, avergonzada, se recoge, inútil y vencida. Y entonces comprendemos que quien ha hecho todo aquello es un habitante, un pobre habitante de nuestro planeta, un sacrificio, un duelo, un hombre. Porque en resumen: todo artista auténtico lleva su Cristo interior completo: con su vida, su pasión, su crucifixión y su muerte, pero también, ¡oh, ironía!, con su resurrección...

Por eso, Antonio, como Rubén, no traicionó su destino. Y mimó su tragedia... Porque traicionar su poesía era traicionar su dolor..., que equivale a traicionar el hombre: la fuente de lo grave..., la fuente de lo eterno...

Manuel del Cabral.
CIUDAD TRUJILLO (R. Dominicana).

MUERTE Y RESURRECCION DE ANTONIO MACHADO

POR

LUIS ROSALES

I

EL poema que vamos a comentar en este estudio es una de las piezas más importantes, sorprendentes y extrañas de la lírica de Machado. Como esta afirmación, escrita así, de buenas a primeras, bien puede parecer desmesurada, conviene hacer propósito de enmienda y comedir estrechamente, no sólo la significación de nuestras palabras, sino también su vocación admirativa. No perderemos mucho. Al fin y al cabo nosotros pensamos que el amor es igual que la teoría del conocimiento para el poeta. Añadiremos, pues, con nuevo amor, algunas precisiones. Al subrayar su importancia, me he referido no sólo a la realización artística del poema, sino también y sobre todo a su invención; refiero su carácter sorprendente, a su sentido de confidencia última y radical, y, finalmente, refiero su extrañeza, a la originalidad de su procedimiento constructivo. Pertenece el poema al Cancionero Apócrifo, y lleva como título «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela» Fué escrito ya en la plena madurez de su autor (1), y tiene como característica, sobre la cual funda-

---

(1) *Obras Completas,* Espasa-Calpe, Madrid, 1928.

mentamos nuestra extrañeza, que en él se asume deliberadamente, por vez primera y única en su obra, la estética de los novísimos poetas. Si no parece irreverente, afirmaremos que es un poema de vanguardia; ya veremos más tarde hasta qué punto. Si a este incipiente vanguardismo se añade el hecho de que su línea argumental consiste en la vaga rememoración de un sueño, abierto y agravado por la fiebre, comprenderemos fácilmente su carácter misterioso y hermético. Durante mucho tiempo—años y años—he dado vueltas en torno de él, fuertemente atraído por su intensidad y su belleza, sin comprenderlo nunca íntegramente. Tampoco hallé a mi alrededor voces amigas que me ayudaran a desvelar la intimidad de su secreto. Secreto el suyo claro—al fin y al cabo, machadiano—, pero escondido; secreto fácil, mas que quizá por ello muestra siempre, tras de cada interpretación, una nueva y virginal profundidad, y, en fin, secreto a muerte, secreto último, casi de despedida y confesión.

Quizás sea este ahincamiento confesional el valor que me atrajo hacia él de manera más honda y reiterada. Aun dentro de una poesía, siempre intimista, estas páginas tienen un acento de temblor esencial. Quizás es una angustia, una manera de silencio vital, que va enterrando las palabras hacia la luz... Quizás es un desasimiento de lo terreno, como si el cuerpo se nos cayera definitivamente en un espejo y olvidase su carne... Y quizás me sintiera atraído por otras cualidades, tal vez por su riqueza, pues toda la maravillosa tonalidad de la expresión machadiana—la ironía donde todo se funde, la inteligencia intuitiva, la imaginación realizadora, la concisa y aristocrática sencillez y esa emoción que en Don Antonio es como el mismo alumbramiento poético de las cosas—ha sido llevada en estas páginas a evidente y entera plenitud.

Pero el tiempo se puso al fin a nuestro lado, y la afortunadísima aparición del manuscrito autógrafo de «Los Complementarios», que esclarece o completa tantos puntos difíciles del pensamiento y de la obra de su autor, nos ha servido

también para beneficiar nuestra interpretación de este poema. Contiene una breve narración en prosa que ha sido, indudablemente, su primera versión. Lleva por título «Fragmentos de pesadilla», «La España en un futuro próximo», y comprende, desde el folio 8 hasta el folio 17 del manuscrito. Por indicios totalmente seguros la podemos fechar en Baeza y en abril de 1914. Su argumento nos explica la situación anímica, desde la cual habla el poeta; aclara algunas de sus alusiones y desarrolla ampliamente el diálogo central, que es el centro nervioso del poema, comprendido desde el verso 47, «pero a un hidalgo no—se ahorca; se deguella», hasta el verso 82, «Sambenitón, despierta». El resto del poema y su sentido general son radicalmente distintos.

II

Antes de que nos adentremos en su comentario, conviene refrescar con su lectura la memoria de nuestros lectores. He aquí el poema :

Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela

I

Esta maldita fiebre
que todo me lo enreda,
siempre diciendo: ¡claro!
Dormido estás: despierta.
¡Masón, masón!
Las torres
bailando están en rueda.
Los gorriones pían
bajo la lluvia fresca.
¡Oh claro, claro, claro!
Dormir es cosa vieja
y el toro de la noche
bufando está a la puerta.
A tu ventana llego
con una rosa nueva,
con una estrella roja,
y la garganta seca.
¡Oh claro, claro, claro!

¿Velones? En Lucena.
¿Cuál de las tres? Son una
Lucía, Inés, Carmela,
y el limonero baila
con la encinilla negra.
¡Oh claro, claro, claro!
Dormido estás. Alerta.
Mili, mili en el viento;
glu-glu, glu-glu en la arena.
Los tímpanos del alba,
¡qué bien repiquetean!
¡Oh claro, claro, claro!

II

En la desnuda tierra...

III

Era la tierra desnuda,
y un frío viento, de cara,
con nieve menuda.

Me eché a caminar
por un encinar de sombra:
la sombra de un encinar.

El sol las nubes rompía
con sus trompetas de plata;
la nieve ya no caía.

La vi un momento asomar
en las torres del olvido.
Quise y no pude gritar.

IV

¡Oh claro, claro, claro!
Ya están los centinelas
alertos. ¡Y esta fiebre
que todo me lo enreda!...
Pero a un hidalgo no
se ahorca; se degüella,
seor verdugo. ¿Duermes?
Masón, masón, despierta.
Nudillos infantiles
y voces de muñecas.

—

¡Tan, tan! ¿Quién llama, di?
¿Se ahorca a un inocente
en esta casa?
—Aquí
se ahorca, simplemente.

—

¡Qué vozarrón! Remacha
el clavo en la madera.
Con esta fiebre...
—¡Chito!;
ya hay público en la puerta:
«La solución más linda
del último problema.
Vayan pasando, pasen;
¡que nadie quede fuera!.»

—

¡Sambenitado, a un lado!
—¿Eso será por mí?
¿Soy yo el sambenitado
seor verdugo?
—Sí.

—

¡Oh claro, claro, claro!
Se da trato de cuerda
que es lo infantil y el trompo
de música resuena.
Pero la guillotina
una mañana fresca...
Mejor el palo seco
y su corbata hecha.
¿Guitarras? No se estilan.
Fagotes y cornetas,
y el gallo de la aurora,
si quiere. ¿La reventa
la hacen los curas? ¡Claro!
¡Sambenitón, despierta!

V

Con esta bendita fiebre
la luna empieza a tocar
su pandereta, y danzar
quiere a la luna la liebre.

De encinar en encinar
saltan la alondra y el día.
En la mañana serena
hay un latir de jauría
que por los montes resuena.
Duerme. ¡Alegría, alegría!

VI

Junto al agua fría,
en la senda clara,
sombra dará algún día
ese arbolillo que nadie repara.
Un fuste blanco y cuatro verdes hojas
que, por abril, le cuelga primavera,
y arrastra el viento de noviembre rojas.
Su fruto, sólo un niño lo mordiera.
Su flor, nadie la vió. ¿Cuándo florece?
Ese arbolillo crece
no más que para el ave de una cita,
que es alma, canto y plumas, de un instante:
un pajarillo azul y petulante
que a la hora de la tarde lo visita.

VII

¡Qué fácil es volar, qué fácil es!
Todo consiste en no dejar que el suelo
se acerque a nuestros pies!
Valiente hazaña el vuelo, ¡el vuelo!, ¡¡el vuelo!!

VIII

¡Volar sin alas donde todo es cielo!
Anota este jocundo
pensamiento: Parar, parar el mundo
entre las puntas de los pies,
y luego darle cuerda del revés,
para verlo girar en el vacío,
coloradito y frío,
y callado —no hay música sin viento—.
¡¡Claro, claro!! ¡Poeta y cornetín
son de tan corto aliento!...
Sólo el silencio y Dios cantan sin fin.

IX

Pero caer de cabeza
en esta noche sin luna,
en medio de esta maleza,
junto a la negra laguna.

—

—¿Tú eres Caronte, el fúnebre barquero?
Esa barba limosa...
—¿Y tú, bergante?—
—Un fúnebre aspirante
de tu negra barcaza a pasajero,
que al lago irrebogable se aproxima.—
—¿Razón?
—La ignoro. Ahorcóme un peluquero.
—(Todos pierden memoria en este clima.)
—¿Delito?
—No recuerdo.
—¿Ida, no más?
—¿Hay vuelta?
—Sí.
—Pues ida y vuelta, ¡claro!
—Sí, claro y no tan claro: eso es muy caro.
Aguarda un momentín y embarcarás.

X

¡Bajar a los infiernos como el Dante!
Llevar por compañero
a un poeta con nombre de lucero,
¡y este fulgor violeta en el diamante!
Dejad toda esperanza... *Usted primero.*
¡Oh nunca, nunca, nunca. Usted delante.

—

Palacios de mármol, jardín con cipreses,
naranjos redondos y palmas esbeltas.
Vueltas y revueltas,
eses y más eses.
«Calle del Recuerdo». Ya otra vez pasamos
por ella. «Glorieta de la Blanca Sor».
«Puerta de la Luna». Por aquí ya entramos,
«Calle del Olvido». Pero ¿adónde vamos
por estas malditas andurrias, señor?

—Pronto te cansas, poeta
—«Travesía del Amor»...
y otra vez la «Plazoleta
del Desengaño Mayor»...

XI

Es ella... Triste y severa.
—Di más bien indiferente
como figura de cera.

—

Es ella... Mira y no mira.
—Pon el oído en su pecho
y, luego, dile, respira.

—

No alcanzo hasta el mirador.
—Háblale.
—¿Si tú quisieras...
—Más alto.
—... darme esa flor?
¿No me respondes, bien mío?
¡Nada, nada!
Cuajadita con el frío
se quedó en la madrugada.

XII

¡Oh claro, claro, claro!
Amor siempre se hiela.
¡Y en esa calle larga
con reja, reja y reja,
cien veces platicando
con cien galanes ella!
¡Oh claro, claro, claro!
Amor es calle entera,
con celos, celosías,
canciones a las puertas...
Yo traigo un do de pecho
guardado en la cartera.
¿Qué te parece?
—Guarda.
Hoy cantan las estrellas
y nada más. ¿Nos vamos?
—Tira por esa calleja.

Pero ¿otra vez empezamos?
«Plaza donde hila la Vieja».
Tiene esta plaza un relente...
¿Seguimos?
—Aguarda un poco.
Aquí vive un cura loco
por un lindo adolescente.
Y aquí pena arrepentido
oyendo siempre tronar
y viendo serpentear
el rayo que lo ha fundido.
—Un barrio feo. Gentuza.
—¡Alto! «Pretil del Valiente».
¡Pregunta en el tres!
—¿Manola?
—Aquí. Pero duerme sola:
está de cuerpo presente.
¡Claro, claro! Y siempre clara,
le da la luna en la cara.
—¿Rezamos?
—No. Vámonos.
Si la madeja enredamos
con esta fiebre, ¡por Dios!,
ya nunca la devanamos.
... sí, cuatro igual dos y dos (2).

III

Y ahora comencemos a establecer las relaciones existentes entre la narración escrita en el año 1914 y el poema publicado en 1928. ¡Ay!, siempre es ingrata y necesaria toda tarea estilística; pero al verificarla andaremos con tiento y trataremos de no incurrir en las acostumbradas y prolijas puerilidades. Acaso todo comentario sobre el sentido o el valor de un poema, y no tan sólo su inventario formal y notarial, sea función estilística, y, por tanto, al hacerla nosotros, nadie podrá extrañarse de que nieve en la sierra.

Ante todo es importante señalar la amplitud de su período de gestación: nada menos que catorce años transcurrieron

(2) *Obras Completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936, pág. 401. Todas nuestras citas se refieren a esta edición.

entre las dos versiones. Ello comprueba, entre otras cosas, la lenta y honda labor cristalizadora a que Machado sometía el material poético. Y, en efecto, él nos dice «que toda composición requiere por lo menos diez años para producirse (3). Añadiremos, sin embargo, que durante este largo período de realización mantiene siempre la poesía machadiana, aun en versiones muy distintas (4), una rigurosísima fidelidad al núcleo vivo de la emoción originaria. Modifica su forma, pero no cambia su latido, su vigencia cordial. A ello obedece la unidad casi biológica de su obra, así como la escasa variabilidad de su lenguaje en las diversas épocas, y la ávida, casi esponjosa, capacidad de impregnación y de saturación de su mundo poético.

Pero la más sorprendente y, desde luego, la más sugeridora entre estas relaciones, es la nueva decantación argumental desde la prosa al verso. Tal proceso no sólo parece inusitado, sino inverosímil. Y aun aquilata la extrañeza el hecho de que tan extraña transformación haya acaecido en el recinto de la obra de tan puro poeta, y, además, con tan evidente y eficacísimo resultado. ¿Es que acaso no existen límites definitivos y definidores entre la prosa y la poesía? El interés del tema nos acucia. No puede ser más incitante. Lleva implicado en sí nada menos que la posible o presunta existencia de aquella rara cosa que toda una generación ha venido llamando poesía pura, y, además, y por si fuera poco, la cuestión, no menos vaga y académica, de la distinción o indistinción entre los géneros literarios. Pero a

---

(3) Manuscrito de *Los Complementarios,* tomo I (único aparecido), folio 17.

(4) Machado corregía muchísimo su obra. No lo parece, desde luego, pero es así; la sencillez es algo muy difícil y laborioso de conseguir en arte. Los numerosos borradores suyos que ahora tenemos frente a la vista lo demuestran. Recuerdo también habérselo oído afirmar a su hermano Manuel, añadiendo—la información no puede ser más aleccionadora—que a veces redactaba de primera intención, algunas de sus composiciones, en diferentes formas métricas, dándoles, por tanto, también, desarrollo distinto. De este procedimiento sólo hemos tenido comprobación documental en el soneto *Esta luz de Sevilla... Es el palacio,* del cual conocemos otra versión escrita en romance, y la composición *Siglo disperso y gregario*, que publicamos algo más adelante. Añadiremos por cuenta propia que las variantes de sus obras impresas también son numerosas. Así, pues, fuerza será que le quitemos hierro a aquella afirmación tajante con que comienza el conocido prólogo de Calleja: «Mi costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y de no leer nada de cuanto escribo una vez dado a la imprenta.»

nosotros sólo cumple indicar en esta hora que, probablemente, don Antonio Machado no participaba en la opinión, críticamente establecida y profesionalmente vigilada, de que la prosa y el verso son mundos de expresión incomunicable. Y para no levantar demasiado los pies del suelo, ante el temor de que nos lleve el aire, añadiremos que el ejemplo anterior no es único en su obra. Refiriéndose al siglo de las luces, dice en el manuscrito de «Los complementarios»:

«La razón se hace mística o agnóstica, todo menos racional, y ya no vuelve a levantar cabeza. El culto de la acción crece como un gran río hasta salirse de madre. Goethe formuló, con la anticipación propia del genio, la fe de nuestros días: en el principio era la acción. El homúnculo activo salido de las redomas de Wagner: el estudiantón, es el soldado de esta guerra grande, un creyente en la Diosa Acción y en la radical acefalia del mundo» (5). Y algo más adelante (6) desarrolla el mismo tema en verso lapidario y casi con idénticas palabras: con las palabras que anteriormente apenas alcanzaban a la talla, y ahora se han convertido—bien misteriosamente por cierto—en obradoras y poéticas.

Siglo disperso y gregario
de la originalidad;
siglo multitudinario
ahito de soledad.
Siglo que olvidó a Platón
y lapidó al Cristo vivo:
Wagner, el Estudiantón,
le dió su homúnculo activo.
Azogado y errabundo,
sensible y sensacional,
tuvo una fe: la esencial
acefalía del mundo.

Unos dirán que este milagro ha sido realizado por la forma poética. El metro y la rima, la acentuación, la ordenación y aun la correlación entre las palabras, establecen y conclu-

(5) *Los Complementarios,* folio 17.
(6) *Los Complementarios,* folio 33.

yen un mundo diferente, que, como la amada de don Manuel Machado, de la prosa hace otra cosa (7). Y ello es verdad, pero no es toda la verdad, pues la distinta naturaleza de ambos mundos—prosa y verso—no puede producirse ni estar supeditada a ningún elemento material o formal. No es difícil inferir el pensamiento de don Antonio sobre la cuestión. Esta sería su ley: todo es materia, para el poeta. Lo decisivo en ella, lo que la naturaliza propiamente y da carácter a una obra, no puede ser el material que manejamos en ella, sino su cristalización intuitiva y emocional. Es esta cristalización espiritual motivo de honda y continuada preocupación en su poesía:

Entre el vivir y el soñar,
hay una tercera cosa:
adivínala.. (8).

Entre el vivir y el soñar, o bien, entre la prosa y la poesía, puesto que todo viene a ser uno y lo mismo y el problema no es sólo estético, sino vital. En verdad, lo que quiere decirnos el poeta con la anterior adivinanza es que en el alma se nos van entremezclando y remejiendo vivires y soñares. Sobre ellos se radicaliza y fundamenta nuestro recuerdo, pues todo recuerdo participa al mismo tiempo de lo vivido y lo soñado. No es, propiamente, lo uno ni lo otro, sino, más bien, la cristalización anímica de ambos. Pero lo más extraño es que, tanto el vivir como el soñar, nos son, en cierto modo, ajenos. Lo que ponemos de nosotros en ellos, lo que les hace nuestros, al vivir y al soñar, es, justamente, su apropiación por el recuerdo. Esa tercera cosa que se interfiere entre ellos y es necesario adivinar, es su proceso de cristalización sentimental, si se quiere, su vitalización por el recuerdo. Aquí estriba el arranque de la actitud o actividad poética, pero también de la actitud o actividad vital. Piensa Machado que este primer arranque o movimiento de la vida del alma, sólo es posible

(7) Manuel Machado: *O. C.*, pág. 106. «De la prosa—sabe hacer otra cosa».
(8) *Obras Completas*, pág. 279.

por el olvido. «Merced al olvido—pensaba mi maestro—puede el poeta arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas más hondas en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual ya no es evocador, sino—en apariencia al menos—alumbrador de formas nuevas. Porque sólo la creación apasionada triunfa del olvido» (9). Es decir, que lo que es evocador en la materia del recuerdo responde a lo meramente anecdótico y trivial del vivir; lo que es alumbrador de formas nuevas—en la misma materia del recuerdo— responde al sueño y a nuestro anhelo de futuro. Ambas están trabadas indisolublemente en la creación artística y en la vida. Así también, añadiremos que lo importante, lo único que nos puede servir para definir la prosa y la poesía es su distinto proceso de cristalización sentimental en el recuerdo.

Mas vayamos al grano, que nos espera la estilística. Anotemos las coincidencias formales entre una y otra versión:

Pero a un hidalgo no
se ahorca, se degüella,
seor verdugo (10).

En otro tiempo los verdugos eran hombres que sabían su oficio; ellos tejían y trenzaban la cuerda; levantaban el tablado. Algunos habían hecho largo aprendizaje en el matadero. Estos eran los que degollaban a los hidalgos (11).

Nudillos infantiles
y voces de muñecas.
¡Tan, tan! ¿Quién llama, di?
—¿Se ahorca a un inocente
en esta casa?
—Aquí
se ahorca simplemente.
Qué vozarrón (12).

Se oyó una vocecilla femenina, casi infantil: ¿Es aquí donde se va a ahorcar a un inocente? Otra vocecilla no menos doncellil: Y si es inocente, ¿por qué le ahorcan? La primera vocecilla: Calla, boba, que esa es la gracia.
El verdugo exclamó con voz tonante que no le había sonado hasta entonces: Aquí se ahorca y nada más (13).

---

(9) *Juan de Mairena*, Espasa-Calpe, Madrid, 1937, pág. 56.
(10) Versos 47, 48 y 49.
(11) *Los Complementarios*, folio 16.
(12) Versos 51, 52, 53, 54, 55 y 56.
(13) *Los Complementarios*, folio 15.

¡Chito!
Ya hay público a la puerta.
La solución más linda
al último problema.
Vayan pasando, pasen;
ninguno quede fuera (14).

Pase el que quiera. Y volviéndose hacia mí añadió en voz baja: ¿Lo ve usted? Ya no hay combinación. (Alto.) *Adelante, adelante... Se trata, señores—continuó el verdugo—de dar una solución científica, elegante y perfectamente laica al último problema* (15).

¡Sambenitado, a un lado!
¿Eso será por mí?
¿Soy yo el sambenitado,
seor verdugo?
—Sí (16).

Señores—gritó el verdugo dirigiéndose a la concurrencia—, va a comenzar la ejecución. ¡Arriba el sambenitado!
¡El sambenitado! Nunca me había oído llamar así (17).

¿La reventa
la hacen los curas?
¡Claro! (18).

Sí, el público es exigente; las entradas son caras—dijo el verdugo. Y añadió con malicia y misterio— Los curas las revenden (19).

¿Tú eres Caronte, el fúnebre barquero?
Esa barba limosa...
—¿Y tú, bergante?
—Un fúnebre aspirante
de tu negra barcaza a pasajero,
que al lago irrebogable se aproxima.
—¿Razón?
—La ignoro, ahorcóme un peluquero.
... ...
aguarda un momentín y embarcarás (20).

A la orilla del agua irrebogable. ¿Esa barba verdosa? Sí, usted es Caronte.
CARONTE. — *¿Quién te trajo, infeliz, a esta ribera?*
—Ahorcóme un peluquero, no sé por qué razón.
—La de todos. Aguarda y embarcarás (21).

Estas son las correspondencias formales. En alguna ocasión, de rara exactitud; frecuentemente, amplificadoras. Aún pudiera añadirse alguna, muy evidente, tomada de sus obras,

(14) Versos 59, 60, 61, 62, 63 y 64.
(15) *Los Complementarios*, pág. 16.
(16) Versos 65, 66, 67 y 68.
(17) *Los Complementarios*, folio 16.
(18) Versos 80 y 81.
(19) *Los Complementarios*, folio 15.
(20) Versos 126, 127, 128, 129, 130, 131 y 136.
(21) *Los Complementarios*, folio 17.

¡Y en esa «Calle Larga»
con reja, reja y reja,
cien veces platicando
con cien galanes, ella (22).

Por la calle de mis celos
en veinte rejas con otro
hablando siempre la veo (23).

aun cuando la misma imagen sirve para expresar en ambos pasajes, sentidos distintos.

No ha sido nuestro balance muy copioso, aunque sí suficiente, para mostrar la relación entre las dos versiones. Convendría, sin embargo, encontrar entre ellas una vinculación más honda. Esta nos la va a dar el argumento. Cierto que ambas versiones tienen sentido, ambiente y desarrollo argumental totalmente distintos. Los pasajes comparados agotan esta investigación sobre su mutua dependencia, al menos desde un punto de vista formal. Busquemos, pues, otros caminos. ¿No habrá quedado implicado de algún modo el argumento primitivo en la versión moderna? En materia de fuentes literarias hay varios modos de «quedar» y hay formas *muy sutiles* de presencia. Y por ello, aunque parezca paradójico, afirmaremos que lo que ha quedado de la primera versión en la segunda es, justamente, lo suprimido de ella; es decir, su línea argumental. Este argumento, en su totalidad, «queda» y actúa sobre el poema en tres formas distintas : la primera, como hueco, es decir, como ausencia implícita, suprimida, que queda, sin embargo, allí, como queda la casa en el solar vacío; la segunda, como emoción, es decir, como arranque cordial del poema, como tierra sustentadora de su angustia, y la tercera, como contenido argumental y peculiar de aquella pesadilla de que despierta el protagonista y de la cual apenas se nos insinúan algunos datos en el poema. Así, queda implicado el argumento de la primera versión en la corriente de la segunda.

Tal supresión de lo anecdótico, reducido tan sólo ¡y nada menos! que a cauce emocional, es una de las más claras características de la poesía de Don Antonio Machado. Y para no ha-

(22) Versos 171, 172, 173 y 174.
(23) *Obras Completas*, pág. 353.

blar en fianza, sino al contado, repetiremos sus palabras: «Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era, exactamente, mi parecer de hace veinte años. En mi composición «Los cantos de los niños», escrita el año 98 y publicada en 1909 en *Soledades*, se proclama el derecho de la lírica a contar la pura emoción borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fué el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico. Coincidía yo, anticipadamente, con la estética novísima. Pero la coincidencia de mis propósitos de entonces no iba más allá de esta abolición de lo anecdótico. Disto mucho de estos poetas que pretenden manejar imágenes puras (limpias de concepto (?) y también de emoción—, someterlas a un trajín mecánico y caprichoso, sin que intervenga para nada la emoción» (24).

Podrían citarse multitud de textos demostrativos de la continuidad de esta opinión a través de los años.

Salió Don Lope de casa
cuando la tarde caía.
Ya basta; cese la historia,
cuente su melancolía (25).

* * *

Canto y cuento es la poesía,
se canta una viva historia
contando su melodía (26).

---

(24) *Los Complementarios*, folio 112. Su diferencia radical de actitud poética con las generaciones que inmediatamente le siguieron ha sido subrayada por él en muy diversas ocasiones, y a ella se deben algunos de los mejores aciertos de su poética. Recordemos las palabras con que inicia la selección de sus poesías hecha por Gerardo Diego, Madrid, Editorial Signo, 1932, pág. 77: «Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una intemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino sobre todo por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva. Muy de acuerdo, en cambio, con los poetas futuros de *mi Antología*, que daré a la estampa, cultivadores de una lírica otra vez inmergida *en las mesmas aguas de la vida*, dicho sea con frase de Santa Teresa de Jesús.» Hoy, el acierto de estas palabras nos sabe a profecía.

(25) *Los Complementarios*, folio 20.

(26) *Obras Completas*, pág. 325. Quizá pudiera preguntarse—sería importante hacerlo—si en el sentido total, al mismo tiempo estético y humano, que le da Machado a la palabra emoción no se encuentra, hasta cierto punto, la emoción vinculada a la anécdota. Mas la cuestión es larga, importante y complicada. La dejaremos, pues, para otro día.

La melodía de aquella viva historia de la primera narración es solamente lo que ha quedado de ella en el poema. La melodía cordial de una emoción que se ha hecho enteramente independiente de la anécdota que la suscitara. Ella es la madre o lecho de este río, de esta nueva y enteramente original creación (27).

IV

Comienza el poema con un ritmo entrecortado y una fugaz y rapidísima serie de imágenes, que se van sucediendo igual que las visiones en los distintos planos de un tíovivo, creando un mundo de vaga y misteriosa inconexión. El cuarto verso, más tarde repetido (28) para acentuar su importancia, es aquel que nos aclara y define la situación. El poeta, hablando consigo mismo, escribe: «Dormido estás. Despierta.» Nos habla, pues, desde dentro del sueño, sonambúlicamente, con una lucidez que voluntariamente se encuentra des-

---

(27) Para el estudio del tema poético de la fuente en su obra quizá convenga hacer ahora alguna aclaración que viene de perilla a nuestro caso. La canción de la fuente, la canción del agua, la canción sin palabras simboliza para Antonio Machado la emoción pura, la suprema temporalización anticonceptual, es decir, su propia y originalísima manera de entender la poesía. Veámoslo:

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda.
Cantaban los niños
canciones ingenuas
de un algo que pasa
y que nunca llega:
confusa la historia
y clara la pena.
Seguía su cuento
la fuente serena:
borrada la historia
contaba la pena.

No puedo detenerme a comentar este pasaje, en verdad decisivo para la interpretación del pensamiento machadiano. La poesía es como el canto de los niños: debe cantar lo más temporal de nuestra vida, aquello que pasa y nunca llega, y lo debe cantar olvidando la historia y atendiendo la pena, es decir, olvidando la anécdota vital y atendiendo tan sólo a la emoción que al pasar nos dejara. Por ello, la voz poética ejemplar es la voz de la fuente, la narración del agua, la canción sin palabra y sin historia, que sólo cuenta la pena pura, la emoción de vivir.

(28) «Dormido estás. Alerta». Verso 24.

tituída de conciencia. Y es este estado el que da tono a la primera parte del poema. La expresión concisa y lapidaria; el ritmo, breve, precipitado, delirante; la sucesión de las imágenes, precisa y casi cinematográfica, pero intermitente y como alucinada; la palabra, reiterativa y en función de estribillo, que va aumentando en cada repetición su intensidad tonal y emocional, son elementos que contribuyen sabiamente a crear un ambiente de angustia tensa y a subrayar la discontinuidad onírica de esta parte, que con las dos siguientes describen el *momento sonambúlico* del poema.

Muy a pesar de este carácter alucinado y delirante, todos sus elementos integradores tienen una función estético-conceptual, muy precisa y delimitada, que encontrará más adelante desarrollo adecuado. Forman como un resumen del poema. Repasémosles, siquiera sea muy de pasada y anticipando su función. La fiebre subraya el carácter de pesadilla trágica que ha tenido aquel sueño. Las torres que están bailando en rueda serán aquellas mismas torres del olvido, donde entrevé a la amada mientras, atado por el sueño, quiere y no puede gritar. La ventana es la misma que no logra alcanzar para darle unas flores, y donde tiene con ella, triste y muerta, aquel inolvidable y doloroso diálogo final. Los velones acentúan la idea de muerte, de la muerte total, en la que todas sus amadas —Lucía, Inés, Carmela—bailan y mueren la misma muerte. Y luego aquella grave atracción de la tierra, donde la vida acaba, igual que el agua—glu, glu, glu—que se sume en la arena; de la tierra asolada y desnuda, de la tierra sonámbula, en donde alguien camina arrostrando la muerte, arrostrando la nieve y adentrando sus pasos por un encinar de sombra —que quizá fué la vida—, y ahora, como si fuese contemplado desde detrás de la muerte, se ha reducido a ser la sola sombra de un encinar. Las alusiones al alba y al sol, que rompe la nube en la tormenta, nos van insinuando la idea del despertar, del tránsito hacia la vigilia, dejándonos como la imagen última del sueño aquella entrevisión de alguien—la amada—entre las torres del olvido—la muerte—, que mo-

tiva la angustia del verso: «quise y no pude gritar», que se queda atravesado en la garganta y en el alma del poeta igual que un ascensor abandonado entre dos pisos, y le arde aún sobre los labios al despertar del sueño.

* * *

En la cuarta parte, el poeta se encuentra en una nueva situación. Ya ha despertado de su sueño. El ¡claro, claro, claro! del estribillo tiene en este momento una función poética distinta. Además de su valor tonal y emocional tiene un nuevo sentido: es como una mirada que comenzase a ver, soñando aún, en torno suyo. Afianza el paso a la vigilia, esclareciendo el sueño del poeta hacia una luz vaga y alboreante de duermevela. En el verso siguiente aún se declara más esta intención. «Ya están los centinelas—alertos.» Y, en efecto, ahora el poeta, con los sentidos alertados, comienza a recordar y a transcribir su sueño. Antes hablaba sonambúlicamente; ahora recuerda y rememora, ya con plena conciencia. La técnica expresiva se hace más clara y coherente, mas no abandona todavía su carácter fragmentario y sugeridor. No se describe el sueño; se dan sólo al lector los datos esenciales para reconstruirlo por sí mismo. Son los siguientes: Alguien protesta ante el verdugo haciéndole ver que a un hidalgo no se le debe ahorcar, sino degollar (29). Las palabras masón y sambenitado indican el carácter del delito (30). En la puerta de la casa, donde ha de realizarse la ejecución, comienzan a llamar unos nudillos infantiles. Se oye una voz de niña, casi mecánica y de muñeca, que pregunta si es en aquella casa donde se ahorca a un inocente. El verdugo contesta que allí se ahorca y nada más (31). Pretende subrayar que ante la muerte todos tenemos igual razón para morir; todos tenemos el mismo grado de inocencia. La voz del verdugo es fuerte, clara, decidida. El poeta tiene, al oírla, la sensación de que es

(29) Versos 47, 48 y 49.
(30) Versos 5, 50 y 65.
(31) Versos 55 y 56.

igual que un golpe de martillo que remachara el clavo en la madera del ataúd (32). La imagen nos sugiere que el tono de la voz no da lugar a dudas : el que la oye se considera muerto; si vale la expresión, irrevocablemente muerto y dentro de la caja. Sigue hablando el verdugo, y le dice a su víctima que ya se encuentra junto a la puerta el público que viene a presenciar su ejecución. Y a renglón seguido y dirigiéndose al público, añade: «Vayan pasando, pasen todos, que nadie quede fuera. Presencien la solución más linda que puede darse al último problema.» Es decir, a la muerte (33). La intención y aun la expresión poética asume ahora un inequívoco carácter desgarrado y burlón de esperpento: de histrión que anuncia su espectáculo en barraca de feria. Aún no sabemos, no se nos ha anunciado todavía, a quién se trata de ajusticiar. Deliberadamente, y para producir un efecto tragicómico, se ha dejado la noticia para el final. La declaran los versos siguientes (34). El poeta pregunta si él mismo es el sambenitado; el verdugo contesta afirmativamente. Y tanto la pregunta como la respuesta tienen un tono cortés, ligero, y casi tímido. No recurre el poeta a efectismos dramáticos. No levanta la voz; más bien la apoca e insinúa, mostrando ante la muerte una cierta ironía resignada que encuadra bien dentro del ámbito del ferial. «Toribio, saca la lengua». «El cuerpo del ahorcado sabe a pescado.» Se muere y nada más. Se muere ahorcado, es decir, de una manera, en cierto modo, circense y acrobática.

El mismo Valle-Inclán no ha conseguido un cuadro de tan crudo y castizo realismo, de una emoción tan tensa, de una risa tan agria, radical y mineralizada. La indiferencia irónica del tono dirime la crueldad. Todo parece necesario, previamente determinado y natural. No hay burla, demasía ni ensañamiento alguno. Se muere y nada más. Las palabras son meramente descriptivas, lo mismo que un dibujo. Carecen de relieve. Son sencillas y humildes; no frías, sino objetivas,

(32) Versos 57 y 58.
(33) Versos 59, 60, 61, 62, 63 y 64.
(34) Versos 65, 66, 67 y 68.

casi violentamente enajenadas. Hay en ellas un eco noble de la emoción y del decir valleinclanianos (35).

En la estrofa final de esta parte, el estribillo, ¡oh, claro, claro, claro!, vuelve a tener, vuelve a añadir matices nuevos a su valor tonal y emocional: tiene un carácter lógico entre aseverativo y deductivo. El poeta confirma su situación de reo, y la confirma deduciéndola de los datos anteriormente dados. ¡Oh, claro, claro, claro!: es natural morir. El valor musical del estribillo desdibuja el campo semántico de la palabra claro, haciéndola más amplia y capaz para expresar eficazmente toda una gama de emoción muy variada. Subraya, en este caso, una sincera y españolísima conformidad de la víctima frente a la decisión de su destino. Una conformidad no exenta de ironía y aun de cierta curiosidad—no sólo expectación—ante la propia muerte. ¡Oh, claro, claro, claro!: morir ahorcado es natural (36). Se da trato de cuerda a la garganta—trato de cuerda, que es lo infantil. Igual que el niño ajusta la cuerda al trompo aplicará el verdugo, también para jugar, la cuerda a la garganta... Todo es cosa de juego. Y en este juego del verdugo ¿qué pasará? El poeta ha olvidado su muerte, o, mejor dicho, está mirando a través de ella, como quien ve el paisaje tras de un cristal. La metáfora utilizada le atrae el recuerdo de su niñez. Sí, hacía ya muchos años—¿qué significa ahora esta palabra: años?—, hacía ya mucho tiempo que también él había tenido entre sus manos una peonza. ¡Y le gustaba tanto jugar con ella...! Para jugar, primeramente la cogía, la apretaba, invirtiendo su posición, entre la mano izquierda, y después, tras de humedecer con la lengua el extremo deshilado de la cuerda, lo aplicaba, más tarde lo ajustaba y finalmente lo iba arrollando, primero a la garganta, después a todo el cuerpo

(35) Esta manera de expresión *valleinclaniana* no es única en la obra de Machado. Recuérdense los poemas «Un loco», «Fantasía iconográfica» y, sobre todo, el más característico de esta serie, «Un criminal», en Campos de Castilla. Este es el libro machadiano de mayor influencia *noventayochista*. Pudiera ser, por tanto, nota común y generacional en la manera agria de ver la sociedad española, y también en la sorda y dura calidad de agua fuerte del dibujo.

(36) Versos 69, 70 y 71.

del zumbel. El lanzamiento era difícil. Se precisaban fuerza y al mismo tiempo habilidad para darle la vuelta en el momento justo de despedirlo, y desenrollar con rapidez la cuerda para imprimirle un movimiento giratorio. Y luego, al contemplarlo sobre la tierra—mejor bailaba en pavimento liso y duro—, se unificaban sus distintos colores en un radiante y único color, y empezaba a sonar con un zumbido lento, con una vibración casi encendida y musical. Y ahora, en este juego del verdugo, ¿no pasaría lo mismo? ¿No se le llenaría de música su cuerpo al ser lanzado en el vacío? ¿Y aquella carne triste y suya, ¿no sería igual que un trompo cabeceante y musical, no sería igual que un trompo que girara en la palma de la mano de Dios? Quizá la sucesión de toda su vida, de todas las imágenes de su vida, se aquietarían en una sola imagen, igual que las distintas posiciones del zumbel, al mismo tiempo simultáneas y sucesivas, llegan a confundirse en una imagen única. «*Y baila el limonero — con la encinilla negra*». Sí, quizá su infancia y su vejez puedan bailar el mismo giro, en una misma danza. Y la muerte, ¿no será propiamente como un cristal de música, como un cristal tras del que vemos algo? Cierto que bien se puede morir guillotinado, y arrostrando al verdugo, como un hidalgo. Mas no, mejor que la guillotina será este palo seco, con la corbata hecha para no perder tiempo, para no entretener a la víctima con preparativos innecesarios (37). ¿Y cuál será la música que alegre y acompañe su ejecución?—conviene distraer al público, que quizás paga cara la entrada—. Debieran ser guitarras, mas no se estilan ya (38). Pero no importa : el que no se resigna, es porque vive en una isla. Ni más, ni menos. Habrá que contentarse con música de circo—fagotes y cornetas (39)—, y para humanizar un poco su sonido metálico y gregario, que cante el gallo de la aurora, si es que quiere cantar.

* * *

(37) Versos 73, 74, 75 y 76.
(38) Verso 77.
(39) Versos 78, 79 y 80.

La parte quinta es de interpretación difícil. Para no incurrir o derivar hacia el melodrama, el poeta sustituye la descripción real y objetiva por alusiones de carácter poético. A medida que el drama acentúa su realismo, la narración se va haciendo más alusiva y metafórica. En estos versos centrales del poema no hay elemento alguno de lenguaje directo. Sin embargo, las alusiones siguen teniendo notable precisión. No hay una sola imagen, una sola metáfora, que no añada a su valor estético y emocional una función conceptual y descriptiva muy estrictamente determinada. La situación descrita es la siguiente: el verdugo ha ejercido su oficio, y la víctima ha sido ya impulsada sobre el aire. El cuerpo gira levemente en una danza lunática y mortal. La sensación de salto en el vacío nos es dada de una manera alígera e ingrávida, para desproveerla de su dramático verismo. «*De encinar en encinar—saltan la alondra y el día*» (40). No es posible encontrar seres más puros—alondra y día—para representar la situación. Pende el ahorcado de la cuerda alegremente, dignamente, naturalmente, como la alondra se sostiene en el aire o como el salto de la luz declara el día. Con estos elementos, que amplían la representación visual del lector y la objetivan, se ayuda a esclarecer la trascendencia de la intención poética. La vida del poeta simboliza la vida humana. Y este pasaje pretende definir metafóricamente el sentido de nuestras relaciones con el prójimo, la inserción de nuestra propia vida en la órbita de las demás. Por ello introduce un elemento que humaniza con una alegre e inconsciente crueldad la situación: el público. No es ciertamente ilusionada y generosa la opinión que de la sociedad tiene Machado. Para definir el carácter de toda relación humana, degrada el vínculo social : el prójimo no es prójimo, sino tan sólo *público*. Ha ido a la ejecución igual que a un merendero. La víctima contempla su alegría dominguera, y al referirse a ella, la voz del poeta se enrigidece súbitamente. Por vez primera (40 bis) en todo el desarrollo del poe-

(40) Versos 87 y 88.
(40 bis) Otra nota también de desmesura y acritud es la que da su conocido anticlericalismo.

ma, el tono de la voz se torna agrio. Tiene una chirriante e inequívoca vibración de violencia interior. La metáfora de que se sirve el poeta para expresar el carácter de la relación entre la víctima y el público—que simboliza la relación del hombre con el prójimo, o, si se quiere, del hombre con la vida—, es la de la liebre que se siente acosada por la jauría (41). Quiere huir y no puede: nadie se esconde, nadie puede ocultarse de su vida. Corre, pero no logra salir de sí. Siente más cerca cada vez el ladrido perseguidor; el latir jadeante, próximo, circular, que anuncia, y casi hace sentir, la dentellada en la garganta. ¡Oh, claro, claro, claro!: el público sólo le dice una palabra imperativa: *duerme*. ¡Alegría! ¡Alegría! (42). Cada cuál tiene una función. Hay que cazar o ser cazado. Es el sentido de la vida. Es la alegría mortal, perseguidora: ¡la alegría de la caza!

* * *

La parte sexta tiene tono distinto. Es una de las más hondamente serenas, desasidas y líricas del poema. Tiene una ternura transitable y machadiana, una melancolía de tacto ciego y bautismal. Semeja una de tantas inolvidables rimas suyas. Trata de describir el pensamiento o, mejor dicho, *la idea cordial*, de aquel que va a morir y rememora su vida entera. ¿Cuál ha sido el sentido de su vida? ¿Cuál ha de ser la imagen única y compuesta, la imagen que represente simultánea y sucesivamente su vida entera, cuando el trompo baile en la mano de Dios. Se encuentra ahora erguido y vertical sobre los aires. La muerte próxima deshumaniza su carne y la convierte en una triste, casi insensibilizada, materia vegetal. Y con ella su cuerpo, su vida entera, son lo mismo que un árbol. Igual que un árbol que tuvo, acaso, cuatro verdes hojas, atadas con hilo doble, que le colgó la primavera cuando lo quiso Dios, y que ahora arrastra el viento de noviembre. De aquel árbol ha salido, quizás, la madera del trompo. No tuvo fruto. No

(41) Versos 82, 89, 90 y 91.
(42) Verso 92.

tuvo flor. No le dió sombra al caminante, ni cohesión a la tierra. Quizás creciera únicamente para abrigar entre su copa a un pájaro que vino hacia la hora de la tarde. Nunca volvió. Y aquel instante, sin embargo, ha iluminado su vida entera. Se le ha enredado, igual que una oración, en las raíces de su ser; se le ha enredado entre las ramas, que recuerdan aún aquel temblor del cuerpecillo frágil..., aquel calor..., aquel...

* * *

No tiene la vida humana otro sentido que el amor. Este es el eje que pone en movimiento y vigoriza el dulce y triste pensamiento machadiano. Ya en sus primeros versos había logrado expresión indeleble.

Y en toda el alma hay una sola fiesta,
tú lo sabrás, amor, sombra florida,
sueño de aroma, y luego... nada: andrajos,
rencor, filosofía (43).

El amor es el que mueve y da sentido al mundo. Y ahora, tras de haberse revestido de primavera y hojas con esta fundadora evocación de su vida amorosa, vuelve el poeta el pensamiento hacia sí mismo. Estamos en la séptima parte del poe-

(43) Toda la poesía de Machado nace de una zona vital, muy limitada voluntariamente, y tiene siempre una estrechísima relación con su vida real. Sobre esta zona ha ido el poeta acumulando durante muchos años la asombrosa riqueza de su mundo interior. Por ello, la distinta elaboración de un mismo tema—tratado en épocas diversas—es frecuentísima en su obra. Su estudio, que nos atrae muchísimo, serviría eficazmente para advertir la evolución o, mejor dicho, el despliegue de su personalidad. Indicaremos ahora sólo, y a manera de ejemplo, la sorprendente analogía entre el poema que comentamos y la siguiente rima (publicada en 1904), cuyo conocimiento debo, como tantas otras cosas, a la generosidad de mi maestro Dámaso Alonso:

ARTE POETICA

Y en toda el alma hay una sola fiesta,
tú lo sabrás, amor, sombra florida,
sueño de aroma y luego nada: andrajos,
rencor, filosofía.
Roto en tu espejo tu mejor idilio
y vuelto ya de espaldas a la vida,
ha de ser tu oración de la mañana:
¡Oh, para ser ahorcado, hermoso día!

Recuérdese también a este respecto la que comienza «La aurora siniestra».

ma. Consta de cuatro únicos versos de expresión justa y ceñidísima (44). El cuerpo, izado ya, queda pendiente de la cuerda. Pero el reo descansa sobre el aire de manera alegremente natural: como en un vuelo. Quizás empieza a trascender de sí mismo; quizás la muerte es música; quizás él lleva su música a otra parte. De la situación en que se encuentra sólo advierte la sensación ingrávida del vuelo. No nos hace ninguna otra referencia dolorosa y real. Y volar, no sólo es cómodo, sino fácil:

todo consiste en no dejar que el suelo
se acerque a nuestros pies:
valiente hazaña el vuelo, ¡el vuelo!, ¡¡el vuelo!!

Lo sencillo no es sólo la desnudez de la expresión, sino también aquello mismo que nos es *dado* y natural en ella. Pocas veces ha alcanzado nuestra poesía una expresión más sencilla y desnuda, más inmediatamente puesta en contacto con las cosas. El verso último (45) tiene una levedad, una alegría, en donde la palabra, las palabras, nacen para volar y parecen levantarse cada vez más, encimadas por las exclamaciones, igual que un pie que, de ligero, no pisa sobre el suelo. La repetición va quitándole peso a las palabras, aligerando su equipaje significativo, en cada nueva reiteración. La contracción que abrevia el vocalismo ué... ué ... ué... contribuye también a agilitar el verso y a dar la sensación de grito sordo y musical que levante las palabras en vuelo. Añadiremos, finalmente, una interpretación que trate de explicarnos la función estética que tiene el tono irónico utilizado todo a lo largo del poema. Es como una veladura sentimental. Cubre siempre una herida. No quiere el poeta desnudar enteramente su corazón ante nosotros. Y por ello ironiza. La ironía es el pudor del corazón: el pudor masculino.

* * *

(44) Versos 107, 108, 109 y 110.
(45) Verso 110.

Y sigamos andando, para que no se nos duerma la pierna. La parte octava es sólo una consecuencia de la anterior. Ambas arrancan de situación idéntica. El ahorcado—el poeta—, en el mismo momento de morir, vuela sin alas donde todo es cielo. Su suspensión es sólo de un palmo sobre la superficie de la tierra. Podría alcanzarla—quizás—con un pequeño esfuerzo. Y entonces—es curioso—no posaría los pies en ella para intentar salvarse. No le importa salvarse. Lo que piensa el poeta—desde el pudor sentimental de la ironía—es que si alcanzara la tierra, ¡está tan cerca!, podría parar el mundo entre las puntas de los pies y luego darle cuerda, darle impulso en sentido contrario, hasta verlo girar de nuevo, lento, callado, frío (46). Este es el último equilibrio circense que puede hacer en vida, la última broma del ahorcado: parar el mundo, parar el trompo que es el mundo, y que él mismo, al morir, tiene en la palma de la mano. No volverá a sonar; no volverá a cantar la música celeste de las esferas, porque no hay música sin viento. Y el viento que hace posible esta música de la tierra es el aliento del hombre; en este caso, el aliento del que se encuentra próximo a expirar... Suena, sigue sonando el trompo débilmente, y el mundo, al mismo tiempo, aún da una vuelta más. Ya nada, nada... No hay realidad cuando no la registra y vivifica la conciencia del hombre. El mundo y él mueren al mismo tiempo. Se le deshoja de la carne la música. Quizás muere por ello... ¡Oh, claro, claro, claro!: «sólo el silencio y Dios cantan sin fin» (47).

* * *

Y ahora la muerte..., caer, sólo caer, siempre caer, desde la noche sin luz a la Laguna Estigia... caer, siempre caer, sólo caer, igual que Alvargonzález en la laguna sin fondo, en la Laguna Negra (48).

* * *

(46) Versos 113, 114, 115, 116, 117 y 118.
(47) Verso 120.
(48) Versos 122, 123, 124 y 125.

Comienza el viaje de ultratumba por el diálogo con Caronte, ya en la laguna donde es preciso y justo que el hombre pierda la memoria. Justo y preciso, desde luego, pero el poeta no la pierde, no la puede perder. ¿Cómo podría sin ella—vivo o muerto—seguir siendo poeta? Justamente el infierno va a consistir en recordar. Lo que abandona, en cambio, es la esperanza—dejad toda esperanza—, en ofrenda del Dante. Y luego la bajada a los infiernos acompañado de Virgilio... y luego—*aunque ya muerto*—seguir sintiendo como un fulgor violeta, como una cierta memoria de dolor en el pecho, pues que al morir llevaremos a nuestra vida y nuestra muerte enteras y para siempre con nosotros. Y al fin, el detenerse—¡naturalmente!—ante el Infierno, sin atreverse a pasar adelante, con aquella española cortesía capaz de suicidarse para ceder el paso ante la puerta. «—Usted, primero. —¡Oh, nunca, nunca, nunca...! usted, delante» (49).

* * *

La descripción y caracterización que del Infierno hace el poeta, como etapa final de su viaje de ultratumba, es uno de los mayores aciertos de invención del poema, y aun quizás de las más hondas y originales intuiciones del pensamiento machadiano. Conviene entrar en esta parte con pie lento. Es ciertamente difícil, y arriesgado, reducir a fórmula conceptual una intuición que fué expresada solamente por medio de muy veladas alusiones. En gracia de que acudimos en su ayuda, solicitamos la venia del lector. Advertiremos, de pasada, que en la interpretación de cualquier pensamiento poético siempre es preciso llenar lagunas. Esta característica de la poesía suele inducir a confusión a sus exégetas, sobre todo, cuando esta exégesis, como ocurre en nuestros tiempos, es realizada por aquellos escritores que hemos dado en llamar filosofistas.

(49) El estribillo poemático «¡Oh claro, claro, claro!» se ha convertido, ante la entrada del infierno, en «¡Oh nunca, nunca, nunca!» La coincidencia no puede ser casual. Prepara el ánimo del lector para el cambio de clima final. Su valor musical se asorda y enmudece un poco. Se intensifica, en cambio, fuertemente su valor emocional.

Conviene, pues, fijar nuestra opinión sobre este punto. Interpretar que estas lagunas suponen inconexión en el razonamiento de un poeta es, desde luego, error pueril, y enuncia frivolidad. Procuraremos no incurrir en ella (50).

Lo que se presupone inconexión mental es sólo una necesidad de la expresión poética. Repetimos : de la expresión, que no del pensamiento. Del mismo modo que al describir un paisaje, el poeta no inventaría todos y cada uno de los objetos que verdaderamente lo constituyen; antes bien, los antologiza, para formar una unidad representativa de carácter estético y no real; así también ocurre con la expresión o representación poética de nuestros mundos interiores. No nos dice, mejor dicho, no nos puede decir el poeta la integridad de un proceso mental; más bien antologiza por su valor estético aquellos puntos cardinales que son como jalones, que sirven para probar no sólo la continuidad y dirección de su discurso, sino también, y sobre todo, su trabazón orgánica y poética. El poeta no nos explica; nos sugiere tan sólo el pensamiento. Este carácter de sugerencia no es valedero para argüir de asistemática su manera de pensar, puesto que sólo atañe a la naturaleza genuina de su expresión. Cuando el poeta, como dijimos anteriormente, suprime lo anecdótico para fijar tan sólo la emoción de la anécdota, aplica a la expresión anímica la misma técnica expresiva que necesariamente ha de aplicar a

---

(50) Es más frecuente de lo que fuera deseable esta actitud, muy a pesar de haberse escrito libros tan considerables como *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno*, de Miguel Oromí, y *Miguel Unamuno*, de Julián Marías, que orientan nuestra crítica literaria hacia distinto clima. La poesía se considera un juego, más o menos artístico, como tocar la flauta, por ejemplo. El pensamiento de Antonio Machado aun no ha sido tomado en consideración por los profesionales y semovientes de nuestra cultura. ¡Qué le vamos a hacer! Vivimos una época de abstracciones y fantasmagorías. Paciencia y barajar. Quizá esta actitud fué presentida y enjuiciada por Machado en aquellos sus versos primerizos

soberbios y melancólicos
borrachos de sombra negra,
y pedantones al paño
que miran, callan y piensan
que saben, porque no beben
el vino de las tabernas.

(«O. C.», pág. 10.)

la expresión conceptual. Y bueno fuera que por no describirnos, puntual y minuciosamente, cómo besa a su novia, ciñéndose tan sólo a sugerirnos la emoción de aquel beso, dedujéramos nosotros, muy científicamente, la incoherencia de su vida sentimental. No se forma la unidad de un paisaje por la inclusión de todos los objetos contenidos en él. No se radicaliza una vivencia sobre la total rememoración de cuantos accidentes intervienen en ella. Y, finalmente, no está implicada la conexión o inconexión de un pensamiento en la mera continuidad discursiva de su expresión. Existe una continuidad necesaria y biológica que le da vida al pensamiento, y que se encuentra en la poesía, en cierto modo, oculta; en cierto modo, también, sugerida y explícita por su misma necesidad. Si contemplamos una ciudad asentada en un lago, no será justo deducir que carece de cimientos porque se ocultan bajo el agua. Hay que poner vigilancia en el ojo, porque la vista engaña. Los balconajes y las torres que vemos, están probando la existencia de la cimentación de la ciudad.

Con la mirada puesta en las torres, procedamos nosotros ahora a descubrir el pensamiento del autor. Nos describe y adentra en su Infierno. El infierno, desde un punto de vista teológico, consiste en el castigo; desde un punto de vista estrictamente humano, en el sufrimiento. Ambas interpretaciones son necesariamente complementarias. El sufrimiento de este infierno machadiano se encuentra puesto al día y es puramente mental y psicológico. Nos recuerda—con muy cercano parentesco—aquellos versos de Rubén:

pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo
ni mayor pesadumbre que la vida consciente (51).

Es necesario, para sufrir, tener conciencia de ello. Pero, además, no hay tormento mayor ni más radicalmente humano que la conciencia. Por antonomasia, el tormento mayor es el infierno. Y por ello, en su viaje de ultratumba, necesita e inventa Machado un interlocutor que le sirva de espejo, es

(51) Rubén Darío: *Obras Completas*, Editorial Aguilar, pág. 603.

decir, de sufrimiento, de conciencia. Donde hay dolor, hay dos. Así, pues, el infierno consiste, primariamente, en un diálogo. Pero un diálogo infinito y sin finalidad, que mantenemos con nuestra conciencia, que mantenemos con nosotros tal y como fuimos verdaderamente, sin que ya pueda este diálogo convertirse en acción renovadora o perfeccionadora de nuestro ser; un diálogo en el cual convivimos y rememoramos, de manera continua y estéril, nuestra vida amorosa, pero volviéndola a vivir desde detrás del desengaño, volviéndola *a sufrir y no a sentir*, volviéndola a llorar, tras de su muerte. Piensa el poeta—y piensa bien—que de la misma materia de la alegría deberá ser nuestro dolor más hondo y perdurable. Esta materia es el amor. Y en su virtud, el infierno que nos describe, el infierno poético y vitalista—quiero decir concebido a imagen y semejanza de la vida del hombre—, añade al sufrimiento de que ya en él sólo seamos conciencia pura, el dolorido sentir, aún más humano, de que nuestra conciencia esté tejida solamente de la materia del amor, mas de un amor siempre recién nacido para vivir su propia muerte. Con ello, al puro sufrimiento se une el sentido necesario de expiación y castigo. Es, desde luego, bello, triste y mortal el pensamiento de don Antonio sobre este punto. Nace el amor para morir. De una manera u otra, inexorablemente, *amor siempre se hiela*. No es su naturaleza humana, sino celeste. No pudo realizarse terrenalmente y de manera plena, sino en el paraíso. En su contacto con la vida ordinaria, con la vida del hombre, padece muerte repetida. Vuelve siempre a nacer, para volverse a helar, falto de abrigo y asistencia. Y por ello no hay castigo tamaño, no hay expiación más justa, que el de hacernos vivir a cada uno la misma vida amorosa que nosotros hicimos vivir a los demás. Así, los no elegidos por el amor tendremos continuamente ante los ojos la conciencia irrevocable de nuestras faltas. Esta conciencia retrospectiva, inexorable y justa es el infierno, donde resucitaremos nuestra vida amorosa, pero no tal como nosotros la sentimos un día, sino tal como nosotros la hemos hecho sentir,

Dejad toda esperanza. Aquí la vida no es acción, sino conciencia pura. Conciencia reflejada en un diálogo infinito—noria seca—que sólo eleva el agua del sufrimiento y la expiación. Y así, una vez y otra vez, circularmente, de calleja en calleja; una vez y otra vez, durante toda la eternidad, renovaremos nuestro amor, pero viviéndolo desde todas las muertes que nosotros le dimos. Y sufrirá cada cual según sus obras. Y con nuestras propias acciones seremos castigados. Nada más desolado que esta visión. No se puede concebir sufrimiento mayor que el de volver a vivir nuestra vida amorosa, sin actividad, sin ilusión, sin libertad, sin distinción y sin descanso. Sin activismo, porque la vida de ultratumba ya no tendrá más realidad vital que la de ser conciencia; sin ilusión, porque la volveremos a vivir con ardentía y sin finalidad, como una llama que nos quema, pero no nos calienta; sin libertad, porque no la podremos rechazar, ni aceptar, ni perfeccionar, pues no estará enraizada en nuestra voluntad y no la viviremos desde ella; sin distinción, porque al faltarnos, volveremos a vivir todos nuestros amores particulares, desde el amor total, sin que podamos separarles y dar a cada cuál lo que fué suyo, y «bailará el limonero — con la encinilla negra» en una danza total en que se fundan lo que fué puro con lo impuro, el amor al poder y el amor del hogar con el amor de Dios; y finalmente, sin descanso, sin intermisión, para ver reflejarse nuestro ardor, nuestra fuerza de anhelo vital—¡ ay, *la sed machadiana!*—en el martirio de nieve de un espejo, durante toda la eternidad.

* * *

Nuestras primeras palabras destacaron, entre las cualidades que dan más emoción y atractivo al poema, su carácter confesional. Toda confesión última y general, para ser válida, necesita sustentarse sobre dos planos: el del sentido de una vida y el de su anécdota vital. Los hechos no pueden ser juzgados sin atender su sentido rector. Estos dos elementos—anécdota y sentido—que totalizan la confesión, forman

como una línea fronteriza dentro del poema y le separan en dos vertientes. En la primera—que comprende hasta el comienzo del viaje a ultratumba—nos confiesa el poeta, por medio de alusiones y aun de alucinaciones que sirven para velar la desnudez, su experiencia teórica vital y su sentido de la vida. En la segunda—que comprende la descripción del infierno—se nos confiesa el hilo argumental de su vida amorosa. Así ambas partes quedan ensambladas con perfecta armonía: la primera nos comunica el sentido; la segunda, el contenido confesional. Hemos llegado a ella. Y advertimos que la sinceridad de esta confesión no tiene traba alguna y es, con todo rigor, impresionante. Ningún respeto o convención humana la limita. La voz poética adquiere ahora un temblor esencial, un temblor de palabra desnuda ante la muerte, de palabra que se desnuda de todo con la muerte. Nos habla, en cierto modo, como detrás de ella. La desnudez siempre es moral. Y su valor de purificación y de catarsis nos ha sido descrito en diferentes ocasiones por el poeta. «Siempre he creído, decía Mairena a sus alumnos, que la confesión de nuestros pecados y, lo que es más difícil, de nuestros errores, la confidencia que, en cierto modo, nos humilla ante nuestro prójimo (sacerdote, médico, maestro, amigo, público, etc.) formará siempre parte de una técnica psicológica para el lavado de nuestro mundo interior y para el descubrimiento de los mejores paisajes de nuestro espíritu. *Item mas*, el hombre se hace tanto más fuerte, tanto más se ennudece y tonifica, cuanto más es capaz de esgrimir el látigo contra sí mismo» (52). Al adentrarnos, pues, en esta parte, comenzamos a pisar en terreno sensible. Quizás no existe en nuestra lírica ningún otro poema de más humilde y trágica desnudez. Andemos con cuidado: aún puede dar sangre la herida, aún podemos nosotros renovar, inadvertidamente, su dolor.

Antes que nada, creemos conveniente determinar hasta qué punto, en su descripción del infierno, Machado nos va a

(52) Revista *Hora de España*, Valencia, núm. 20, pág. 8.

hacer convivir su vida toda, desde su nacimiento a su vejez. Ya sus primeros versos

Palacios de mármol, jardín con cipreses,
naranjos redondos y palmas esbeltas:
vueltas y revueltas,
eses y más eses (53)

nos llevan inmediatamente a recordar su infancia sevillana: el palacio y los jardines donde nació, los árboles dorados, las callecitas que son para nuestros cuerpos lo mismo que un dedal, y con ellas, y viniendo de la mano también, las canciones y añoranzas de su primer amor: su amor primaveral. Sí: «tejidos sois de primavera, amantes». Sabidas son la persistencia y la fijeza conceptual de los símbolos machadianos. Aun las palabras más gastadas del lenguaje poético, tienen en él un simbolismo fijo, al mismo tiempo conceptual y emocional, que las revirginiza. La sencillez y claridad de su expresión poética encubren uno de los sistemas más hondos y trabados del pensamiento español, contemporáneo (53 bis). Lo complicado y

---

(53) Volvemos a indicar la persistencia de sus símbolos, y la de aquellas notas ambientales de que se sirve Machado para *temporalizar* su verso, situándole siempre dentro de un cuadro, tiempo y lugar determinados, no sólo reales, sino también vividos. Este jardín con cipreses y limoneros es uno de estos cuadros, y tiene en su poesía aparición constante, significando siempre el enlace con la niñez.

Gloria de los huertos, árbol limonero,
que enciendes los frutos de pálido oro
y alumbras del negro cipresal austero
las quietas plegarias seguidas en coro.

(«O. C.», pág. 69.)

o más claramente aún:

Mi corazón latía
atónito y disperso
¡el limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el sol, el agua, el iris...
el agua en tus cabellos!

(53 bis) Esta profundidad con la que debe ser interpretada su poesía nos fué indicada, no sin cierta ironía, por el autor. «En un largo capítulo de un libro «De lo uno a lo otro», dedicado al amor, desarrolla Abel Martín el contenido de este soneto. No hemos de seguirle en el camino de una pura especulación, que le lleva al fondo de su propia metafísica, allí donde pretende demostrar que es precisamente

lo profundo se contradicen entre sí: la transparencia de las aguas, en cambio, nos adentra en su profundidad. Igual ocurre a las palabras. La primavera es uno de estos simbolismos conceptuales. Significa o sugiere a la *materia* ya iluminada por el amor, es decir, a *la materia viva.* Por ello su reiterada aparición en los poemas machadianos anuncia siempre un cambio, una transformación en la realidad que se nos describe o un paso en la actitud del alma hacia una posición más abierta y vivificadora. Esta milagrería primaveral, se refiere unas veces a la naturaleza o circunstancia que nos rodea:

A la desierta plaza
conduce un laberinto de callejas...
Me apartaré. No quiero
llamar a tu ventana... Primavera
viene—su veste blanca
flota en el aire de la plaza muerta—,
viene a encender las rosas
rojas de tus rosales... Quiero verla (54).

Otras veces a la pura intimidad cordial:

«mi corazón espera,
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera» (54 bis).

Los nombres de las calles—desde la del Recuerdo hasta la del Olvido—indican un simbolismo claro y popular. Todas aluden a su vida, de manera teórica. Algunas de ellas deben tener además una vinculación concreta. Insiste el poeta en con afirmar su valor rememorativo al advertirnos que ya en otra ocasión pasó por ellas. Y así, de calle en calle, de recuerdo en olvido, llega a la plazoleta del desengaño. Llega por vez primera y, sin embargo, como él nos dice: *llega otra vez...* Adjetiva esta plaza gravemente: la llama Plazoleta del Desengaño Mayor. El desengaño en nuestra vida no es esta-

---

el amor la autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la substancia única. Sigámosle, por ahora, en sus rimas, tan sencillas en apariencia, y tan claras que, según nos confiesa el propio Martín, hasta las señoras de su tiempo creían comprenderlas mejor que él mismo las comprendía. Sigámosle también en las notas que acompañan a sus rimas eróticas.» (*O. C.*, 341). Y aun hoy día, seguimos conociendo filósofos, críticos y poetas con la misma mentalidad de estas señoras...

(54) *Obras Completas*, pág. 22.

(54 bis) *Obras Completas*, pág. ...



ción de tránsito. A causa de ello, las plazas, en este itinerario lírico, son estaciones de parada. Interrumpen el callejeo. Ciegan la fuente de la vida. Y esta plaza tiene importancia, va a tener importancia. Quiere el poeta que lo advirtamos. Quiere que la miremos con espacio y detenidamente. Para en ella.

Simboliza el gran amor, el puro amor de don Antonio. La Plazoleta del Desengaño Mayor bien ha podido llevar, *bien pudiera aún llevar* (55) un nombre propio: el de Leonor Izquierdo, el nombre de mujer que el poeta no tuvo tiempo de vivir y que ha logrado inmortalizar. ¿Recordáis?: «la noche se puso íntima—como una pequeña plaza» (56). ¿No advertisteis, paseando al acaso de calleja en calleja, el desgarrón de intimidad que se produce en nosotros al llegar a una plaza? Así, callejeando, en el hondón de una plaza con lágrimas, asomada a un balcón y con las manos florecidas, debió de conocerla. Ha descrito este encuentro en unos versos indelebles.

(55) Sería una bella iniciativa municipal.
(56) Federico García Lorca: *Romancero Gitano*.

La plaza tiene una torre,
la torre tiene un balcón,
el balcón tiene una dama,
la dama tiene una flor.
Ha pasado un caballero,
—¡quién sabe por qué pasó!—
y se ha llevado la plaza,
con su torre y su balcón,
con su balcón y su dama,
su dama y su blanca flor (57).

Ahora también, tras de su muerte, vuelve a evocarla en la ventana; vuelve a evocarla en una plaza y a dialogar con ella. En ninguna de sus evocaciones de Leonor alcanzó su palabra un grado tal de intimidad alucinada, de soledad que se distiende hasta cegar la fuente de la vida, de herido calofrío.

No alcanzo hasta el mirador.
—Háblale.
—¿Si tú quisieras...
—Más alto.
—... darme esa flor?

—

¿No me respondes, bien mío?
Nada, nada.
Cuajadita con el frío
se quedó en la madrugada (58).

Apenas pueden comentarse estas palabras: son sólo un resplandor. No significan nada; viven, viven de una manera íntegra y natural, igual que vive una mujer, igual que vive un pájaro. Están veladas, ciegas de ternura, lo mismo que se borra la expresión de los ojos al amar. Los puntos suspensivos, el ritmo febril y entrecortado, la suspensión de la frase coloquial «si tú quisieras...» adelgazan la expresión hasta desvanecerla casi y desmayarla. El canto se ha convertido en rezo. El amante no puede comprender la muerte de la amada. En tanto la contempla o la recuerda, aún busca la mirada de sus ojos vacíos, de los ojos estáticos que miran y no miran a través

(57) *Obras Completas*, pág. 552.
(58) Versos 157 al 159.

de la muerte. No lo puede aceptar, ni comprender. No se resigna a ello. ¿No es acaso la vida un milagro del amor? ¿No es la poesía y la vida del poeta una creencia en el milagro? Pues entonces, quizás pueda bastar para resucitarla, con poner el oído sobre su pecho, como auscultándola, como infundiéndole su sangre, y ordenarle que viva y que respire..., ordenarle que viva...

* * *

Mas el milagro no se cumple. Pero no importa. ¡Oh, claro, claro, claro! : qué nos puede importar, en fin de cuentas, que el amor se nos muera de una manera u otra. Nació para morir. Frente a su propia muerte, tiene cualquier amor el mismo grado de inocencia. Amor se hiela y nada más. Y luego vuelve a renacer, ¡ya lo sabéis! Amor es calle larga, calle que sólo acaba con la vida, calle entera con casas en una acera y otra, y rejas, rejas, rejas. El tránsito desde el amor a los amores, o si se quiere, desde el amor espiritual al natural, está descrito con una propiedad y una dureza de tono difícilmente superables. No hace el poeta ninguna concesión sentimental. La brusquedad con que pasa desde un clima espiritual al clima opuesto, es verdaderamente inconcebible. *Quiere doler.* Se le advierte en la voz una cierta premura de suicidio, se le nota que quiere acabar de una vez. Quizás no tiene la literatura moderna página alguna en donde la tensión de la angustia sea tan alta, donde la hombría, la facultad de apoderarse de sí mismo, tenga expresión tan neta y dolorosa.

El primer paso en el proceso que bien pudiéramos llamar de *naturalización del amor*, es el mismo que fué cantado en verso manriqueño

parto yo, triste amador,
de amores desamparado,
de amores, que no de amor (59)

(59) Jorge Manrique: *Canciones.* Col. «Clásicos castellanos». Espasa-Calpe, Madrid.

y fué descrito por Machado en un bellísimo poema «Los ojos», donde se enlazan, como dos temas en una melodía, el paso desde el amor personal al amor genérico y el tema de la temporalización del amor, es decir, la acción al mismo tiempo consuntiva y vivificante del olvido.

1

Cuando murió su amada
pensó en hacerse viejo
en la mansión cerrada,
solo, con su memoria y el espejo,
donde ella se miraba un claro día.
Como el oro en el arca del avaro,
pensó que guardaría
todo un ayer en el espejo claro.
Ya el tiempo para él no correría.

2

Mas pasado el primer aniversario,
¿cómo eran—preguntó—, pardos o negros,
sus ojos? ¿Glaucos?... ¿Grises?
¿Cómo eran, ¡santo Dios!, que no recuerdo?...

3

Salió a la calle un día
de primavera, y paseó en silencio
su doble luto, el corazón cerrado...
De una ventana en el sombrío hueco
vió unos ojos brillar. Bajó los suyos,
y siguió su camino... ¡Como esos! (60).

Todo se gasta. Con el paso del tiempo se ha diluído en la memoria el color de unos ojos. Nada más. El amante no puede

(60) *Obras Completas*, pág. 302. Obsérvese el valor que tiene la palabra primavera. Como dijimos anteriormente, anuncia y determina la modificación que va a operarse en el estado de ánimo del poeta que ya no lleva, aunque lo dice así: «el corazón cerrado», sino abierto para el advenimiento del amor, por la venida de la primavera. Y, todo hay que decirlo, mal que nos pese, añadiremos que esta composición y algunas otras de Don Antonio, tienen un inequívoco acento campoamoriano. Recuérdese:

Mas pasado el primer aniversario
¿cómo eran, preguntó, pardos o negros
sus ojos?...

recordarlos con precisión. ¿Cómo eran, ¡Dios mío!, cómo eran? (61). ¿Blancos?... ¿Grises?... Es inútil. No puede recordar aquel color que se le va callando en la memoria, aquellos ojos que se le van muriendo poco a poco. El tiempo no nos devuelve nada. Y, sin embargo, nada hay tampoco en nuestra vida que acabe de morir. Y los ojos antiguos, tal vez se nos comiencen a decir, con distinta palabra, en la mirada de otros ojos. No hay huella alguna que no pueda volver a ser pisada. Y entonces, al pisarla de nuevo inadvertidamente, la sentimos, que surje y se levanta de la tierra, igual que un árbol. Todo se gasta. Todo persiste. Todo cambia. La vida impone sus derechos. La soledad, que era ceguera, se le convierte al amante, con el paso del tiempo, en esperanza que es visión. La huella se hace árbol. Nuestra fidelidad al recuerdo se convierte en fidelidad a la emoción vital que hizo posible aquel recuerdo. Seguimos siendo fieles dentro del cambio, pues si la imagen contemplada es distinta, la emoción es la misma de entonces. La emoción que ella nos despertara, y es la que siempre vuelve a renacer.

Amor es calle larga, con muchas casas, innumerables casas, donde encontrar descanso. Mas el amor siempre es el mismo. Fijémonos en la función que tiene la palabra primavera en los versos citados. No es una mera nota descriptiva. Su simbolismo indica, como dijimos anteriormente (62), que algo nuestro interior va transformándose, que el corazón se encuentra *abierto*, nuevamente, a la esperanza de la vida. No tiene el amante conciencia clara de ello. Pasea por la calleja su doble luto y cree que aún lleva el corazón cerrado. Esta doble expresión, subraya la situación consciente y voluntaria que atraviesa el amante, pero no nos indica su verdadero estado emocional, que ya fué insinuado en el ánimo del lector por el ambiente primaveral. Dentro del simbolismo machadiano, la primavera expre-

(61) También es necesario subrayar la coincidencia con Juan Ramón Jiménez, en «Cómo era, Dios mío, cómo era», perteneciente a los Sonetos Espirituales, publicados en 1917. El poema, sin embargo, es uno de los más hondos y personales del autor.
(62) Pág. 446.

sa aquel instante en que la fecundación amorosa o espiritual empieza a efectuarse y aún no ha llegado a ser patente. Así, pues, en la tristeza de este luto, presentimos como el latir de un brote nuevo. Va a acontecer la primavera. Cierto: nadie la ve o la espera todavía. Mas se encuentra surgente en la tristeza del poeta. Está escribiéndose en sus ojos. Y su aparición, mínima y súbita, es igual que un milagro que intensifica y va a hacer florecer las palabras finales del poema: ¡Como esos...! Y aquellos ojos ¿eran así en verdad? No debían serlo. No sería igual su color. No sería igual su mirada. El parecido se encuentra adscrito solamente a la emoción vital con que ambos fueron vistos. Y había de ser así, puesto que el corazón cumple también su ciclo natural, y con la llegada de la primavera, en la mirada del amante la visión sustituye al recuerdo, Hay que vivir, para ver. Si el recuerdo nos ciega y nos aisla dentro de nosotros, la esperanza entreabre siempre nuestra mirada para el amor del mundo. Sí..., eran lo mismo que esos. Es el mismo sentido de aquel maravilloso apunte lírico: «La primavera ha venido. Nadie sabe cómo ha sido.»

Y llegados a este punto no sabemos qué hacer. Comprendemos que toda delicadeza es poca cuando se pisa terreno sensible. Velar la desnudez, es caridad. No hay nada tan extraño, tan radicalmente incomprensible para todos como la vida amorosa de alguien. Nada hay, también, tan desvalido. Y si los datos que poseemos nos fueron dichos en confesión, siquiera sea poética, aún debe constreñirse más nuestra prudencia. En la poesía se implica siempre, de una manera u otra, la vida de su autor. Esta verdad, que rige como tal en cualquier caso, se patentiza, aún más, en el de Don Antonio. La suya es siempre palabra viva, desplacentada de la vida, reciénnaciendo y con dolor a todas horas. No pierde nunca su calor de experiencia concreta. Por ello es fácil, ¡ay, peligrosamente fácil!, rastrear y descubrir su intimidad y aun el dato concreto en que descansa. Velar la desnudez, es caridad. Procuremos nosotros no desvelarla demasiado.

Hablábamos acerca del proceso de *naturalización del amor*,

en el recuerdo y en el infierno del poeta, y describíamos el primer paso de este proceso, es decir, el que va desde el *amor puro,* de naturaleza espiritual y elección máximamente diferenciada, hasta el amor genérico, de naturaleza genésica y elección mínimamente diferenciada (63).

¿Cuál de las tres? Son una
Lucía, Inés, Carmela,
y el limonero baila
con la encinilla negra (64).

Mas dentro de este tránsito juzgamos importante detenernos un poco para determinar en qué medida permanece o se borra la imagen de Leonor en la memoria y la vida del poeta. Para ello recordaremos que Machado tiende siempre a unificar su vida entera, desde cualquier instancia o punto del vivir. Como el río, que en cualquier parte de su curso aun conserva el sabor de su fuente, así también toda renovación sentimental consiste para él en la esperanza del recuerdo. Esta manera de entender el vivir, no como proyección hacia el futuro, sino más bien como despligue del pasado—hoy es siempre todavía—es una de las muchas reminiscencias unamunescas de nuestro autor. Así entendida, la vida es ante todo continuidad y sucesión. Como en la historia, nada acontece: todo sucede y *se sucede* en ella. Y esta continuidad es la que nos permite vivir una auténtica vida personal, proyectando sobre todos y cada uno de nuestros actos la sucesión de nuestra vida entera. Pues nadie puede vivir auténticamente si no es viviendo cada instante desde aquella unidad que totaliza su vivir. Esta totalidad es el despliegue de la esperanza del recuerdo. Gracias a ella, contemplando un paisaje, diciendo una oración, besando un labio de mujer, puede vivirse nuestra vida con igual integridad y plenitud que en el momento mismo de la muerte. Así, pues, ¿cómo no ha de cumplirse esta ley: la integridad vital y temporal del «todavía» ma-

(63) Véase Gregorio Marañón: *Amor, Conveniencia y Eugenesia.* Espasa Calpe, Madrid, 193.
(64) Versos 19-20-21-22.

chadiano (palabra que, dicho sea de paso, es el eje sobre el cual gira toda su filosofía) en la vida amorosa del poeta? En efecto, se cumple. No importará que empañe su memoria, cuando persista en ella. Oigámoslo, ahora, de su voz:

¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!
La vida baja como un ancho río,
y cuando lleva al mar alto navío
va con cieno verdoso y turbias heces.

Y más si hubo tormenta en sus orillas
y él arrastra el botín de la tormenta,
si en su cielo la nube cenicienta
se incendió de centellas amarillas.

Pero aunque fluya hacia la mar ignota,
es la vida también agua de fuente,
que de claro venero, gota a gota,

o ruidoso penacho de torrente,
bajo el azul, sobre la piedra brota.
Y allí suena tu nombre eternamente (65).

No cabe confesión más clara sobre la persistencia y la continuidad de su amor a Leonor. El soneto fué escrito hacia el año dieciocho. Su primera versión tiene un final bellísimo y romántico, en el cual aún se destaca con mayor evidencia esta unificación y cristalización de todos sus distintos amores en el recuerdo del amor esencial, que sigue siendo el «todavía» donde se enlazan y unifican.

cae el agua en la pila de la fuente
al rebosar la taza gota a gota,

y el cielo azul y el agua transparente
son cielo y agua en una sola nota
que repite tu nombre eternamente (66).

Y ahora entrevemos el final de nuestro largo recorrido.

---

(65) *Obras Completas,* 329.

(66) *Los Complementarios,* folio 170. La primera versión de este soneto, que es solo un borrador, se encuentra tachada, y más tarde y con distinta tinta, emborronada totalmente. Para citar en el texto de nuestro trabajo su bellísimo terceto final, sin que perdiera sentido, nos hemos permitido cambiar la posición de

El poeta ha llegado también a la estación final de su viaje en el infierno. Esta estación es el paso segundo en el proceso que hemos llamado de *naturalización del amor*. Representa el amor carnal, indiferenciado y transeúnte del que es preciso arrepentirse (67) o, dicho en corto y por derecho, el mal amor. Las expresiones machadianas «amor es calle larga» y «amor es calle entera» significan, respectivamente, el primer paso y el segundo de este proceso. La primera sugiere una *extensión del amor* sucesiva en el espacio y en el tiempo. La segunda, una extensión conceptual. La primera, se refiere al sujeto; la segunda, al sentido mismo del amor; es decir, que en la primera los que cambian son las amadas, y en la segunda, los amores; las diversas maneras del amor.

Todo es un mismo cambio. Ya dijimos también que en este callejeo por el infierno, las plazas son como estaciones de parada. En ellas se interrumpe la *línea narrativa* del poema y se convierte y demora en *línea descriptiva*. Hemos llegado a la plaza final. Se llama «Plaza donde hila la vieja». La hiladora es la muerte, la hermanita menor de nuestra carne.

---

los versos 10 y 11. Por ello y por el interés de las variantes, reproducimos esta versión íntegramente.

¿Que te manchó mi amor? ¡Oh cuántas veces!
Es claro el manantial, no el ancho río,
cuando lleva a la mar, con turbias heces
y ciénago verdoso, alto navío;
y más, si hubo tormenta en sus orillas
y en su cielo la nube cenicienta
se alumbró de centellas amarillas
y él arrastra el botín de la tormenta.
Mas en el hondo claustro donde brota,
al rebosar la taza gota a gota
cae el agua en la pila de la fuente
[y] *el cielo azul y el agua transparente*
son cielo y agua en una sola nota
que repite tu nombre eternamente.

Es indudable el acierto de los retoques machadianos, pero no en este caso. El soneto publicado se empequeñece un poco en los tercetos y pierde buena parte de su emoción e intensidad final. En cambio se unifica conceptualmente desarrollando el símbolo del río y suprimiendo el de la fuente. Una y otra versión tienen ventajas indudables. Pero en la irreparable se sacrifica la emoción a la unidad constructiva y conceptual. Los versos 12 y 13 son mediocres y dilusivos y, ¡ay!, aquellos otros... aquellos otros...

(67) Es la misma expresión que utiliza Machado.

«*y aquí pena arrepentido.*» Verso 191.

Lo que se encuentra hilando es nuestra vida. Con su sola mención queda aludido que la acción de los versos finales transcurre en la vejez. Nos lo advierte el poeta. Entre los árboles y la plaza hay un cierto relente; entre los huesos y la carne, hay frío. Un cierto frío como de casa deshabitada, de casa que ha ido cambiando y creciendo y muriendo, como nosotros y con nosotros. Un cierto frío que quizá fué mujer, y que ahora empuja quieto..., más quieto aún, como un vacío, dentro de nuestra sangre.

¡Alto! «Pretil del valiente».
—Pregunta en el tres.
—¿Manola?
—Aquí. Pero duerme sola.
Está de cuerpo presente.

¿Y quién sería Manola?
Tal vez, tan sólo, un cierto frío ..

Luis Rosales.
Altamirano, 34.
MADRID (España).

ANTONIO MACHADO, PROFESOR DE LITERATURA

POR

ENRIQUE CASAMAYOR

LOS CUATRO PROFESORES

ENTRE lo no mucho escrito sobre diversos aspectos de la vida y obra de don Antonio Machado sorprende a primera vista la casi nula atención dedicada a las actividades profesorales del poeta español. Tanto la lírica y la filosofía como la poética y hasta la política (?) de Machado han sido objeto de especulación varia. Por el contrario, la biografía de nuestro primer poeta contemporáneo tiene aún por resolver muchas incógnitas, indispensables para la certera comprensión de aquel gran mundo de complejidades riquísimas que fué don Antonio. En la única biografía hasta ahora impresa (1), su autor, Miguel Pérez Ferrero, pasa como sobre ascuas sobre el tan humano y sugeridor tema del Machado profesoral. Pocos datos conocemos. No obstante, sabemos con certeza que don Antonio abandona Madrid en 1907 para hacerse cargo de su cátedra en Soria, y que a la muerte de Leonor, en 1912, se traslada a Baeza, donde permanece hasta 1919. Sabemos también, por una aportación de indudable valor anecdótico para la biografía de Machado, que éste tuvo parejo a su gran amor castellano por Soria, el amor

(1) MIGUEL PÉREZ FERRERO: *Vida de Antonio Machado y Manuel*. Prólogo del doctor Gregorio Marañón. «El Carro de Estrellas». Ediciones RIALP. Madrid, 1947, 330 págs. + 1 retrato.

no nacido por Cuenca, que quiso y no pudo vivir. Nuestro profesor solicita desde Baeza—hacia 1916—su traslado a la Ciudad Encantada. Nos lo dice el siguiente autógrafo de don Antonio, fragmento de un borrador epistolar dirigido a cierto profesor de francés del Instituto conquense: «La pereza de cambiar de residencia y las instancias de mis compañeros de Baeza fueron causa de que no acudiese a dicho concurso. Después he sabido que usted había sido nombrado para ocupar la indicada vacante.

»Pensando en el caso posible de que usted no tuviese interés marcado en permanecer en la cátedra de Cuenca, me atrevo a proponerle a usted la permuta conmigo, si el Instituto de Baeza fuese de su agrado y encontrase en él algún aliciente o ventaja.»

El traslado a Cuenca no llegó a efectuarse. Sabe Dios si este intento frustrado de don Antonio haya sido causa de que Cuenca no viva para siempre—como Soria, como Baeza—entre las mejores páginas de la literatura castellana (2).

Fallido su intento de traslado a Cuenca, Machado consigue cátedra en Segovia en 1919, hasta 1932, en que se traslada definitivamente a Madrid, donde se le provee cátedra en un Instituto de nueva formación. Luego la guerra—1936—acaba para siempre con sus prácticas de profesor de francés.

¿Cómo era don Antonio, profesor? Quien no haya sido alumno suyo—entre los poetas españoles cuentan dos: Alfonso Moreno y Dionisio Ridruejo, que lo fueron ambos en el Instituto de Segovia—no acertaría a imaginarlo si no es a través de la numerosa estela perceptible frecuentemente en las accidentadas aguas del *Mairena*. Pero ocurre que en estas prosas machadianas, aparte del Machado de carne y hueso, profesor de francés implícito y presente, viven dos profesores más, ambos apócrifos y, como es de todos conocido, complementarios de don Antonio, según la famosa teoría de «la esencial heterogeneidad del ser». Estos dos profesores se llaman Juan de Mairena y Abel Martín.

A este triunvirato de profesores hay que añadir un cuarto: Antonio Machado, profesor de Literatura. Acaba de salvarse un cuaderno de apuntes, uno de esos cuadernos escolares con cubiertas de hule negro y papel pautado, en el cual se extracta, hombre por hombre, la historia de la literatura española del Siglo de Oro. El cua-

(2) Y ¿quién sería este profesor de francés en el Instituto de Cuenca, responsable de este desaguisado para la poesía española? No lo sabemos, aunque no sería difícil dar con él en el escalafón profesional de la época. Pero quizás sea el anonimato su mejor castigo, por que no venga a caer, a los seis lustros de cometido el crimen, en la soberbia negativa y un poco tonta de Eróstrato, el incendiario.

derno, escrito en Baeza, sin fecha precisa, sirvió para que don Antonio diese en el Instituto sus lecciones de Literatura como profesor agregado. Profesor de Literatura. He aquí, siquiera modestamente, he aquí cumplido uno de los anhelos intelectuales más secretamente doloridos de Machado.

Y aquí tenemos a los cuatro profesores que nos inventa don Antonio Machado: *Abel Martín*, profesor de Filosofía; *Juan de Mairena*, profesor de Retórica; *Antonio Machado*, profesor de Literatura, y *don Antonio Machado*, profesor de Francés.

¿Qué sabemos de ellos? De Abel Martín se nos dice (3) que fué poeta y filósofo; que nació en Sevilla (1840) y murió en Madrid (1898); que dejó una importante obra filosófica: *Las cinco formas de la objetividad, De lo uno a lo otro, Lo universal cualitativo* y *De la esencial heterogeneidad del ser;* que publicó en 1884 un libro de poemas, *Los complementarios*, y que fué maestro de Mairena.

De éste no sabemos mucho más (4): «Poeta, filósofo, retórico e inventor de una Máquina de Cantar. Nació en Sevilla (1865). Murió en Casariego de Tapia (1909). Es autor de una *Vida de Abel Martín*, de un *Arte poética*, de una colección de poesías: *Coplas mecánicas*, y de un tratado de metafísica: *Los siete reversos*. Y aquí se añade que fué profesor particular (4 bis), y discípulo de don Abel. Lo que además de todo esto sepamos de Mairena, nos lo dan los apuntes tomados «de oído» por sus discípulos, según consta en el *Juan de Mairena* machadiano (5).

Aún menos noticia encontramos de Antonio Machado, profesor

---

(3) ANTONIO MACHADO: *De un cancionero apócrifo. Abel Martín*. Págs. 353-354 de *Obras*. Laberinto. Ed. Séneca. México, 1940. 929 págs. Todas las citas del *Mairena* se refieren a esta misma edición.

(4) *Ob. cit.*, pág. 386.

(4 bis) Juan de Mairena, inteligencia paradójica y desconcertante, unía sus actividades privadas como profesor de Retórica y de Sofística a las más vulgares y crematísticas de la educación física de jóvenes aspirantes a bachilleres. Machado nos lo dice con toda claridad: «Sabido es que Mairena era, oficialmente, profesor de Gimnasia y que sus clases de Retórica, gratuitas y voluntarias, se daban al margen del programa oficial del Instituto en que prestaba sus servicios.» *(Ob. cit.*, página 509). Su afición profesoral a la Retórica contrasta fuerte e irónicamente con el carácter oficial de su enseñanza, por la que, según parece, no sentía grande amor: «Siempre he sido—habla Mairena a sus alumnos de Retórica—enemigo de lo que hoy llamamos, con expresión tan ambiciosa como absurda, *educación física*. Dejemos a un lado a los antiguos griegos, de cuyos gimnasios hablaremos otro día. Vengamos a lo de hoy. *No hay que educar físicamente a nadie*. Os lo dice un profesor de Gimnasia.» *(Ob. cit.*, págs. 508-509.)

(5) En la primera edición del *Juan de Mairena* (Madrid, 1936) el dibujante José Machado, hermano de don Antonio, nos da una fantástica versión plástica del profesor apócrifo. Abundante cabello, enjutas las jóvenes mejillas, la boca de piñón, peligrosamente femenina, la silueta casi becqueriana... No acertamos a imaginar entre estos rasgos al metafísico tratadista de *Los siete reversos*.

de Literatura, de no atenernos al campo profesional de su docencia literaria. Y de ello haremos capítulo aparte.

Por último, de don Antonio, profesor de Francés, nos asiste un conocimiento mayor. Para nuestra holganza, en abril de 1917 redacta una corta «Nota autobiográfica» (6), donde se nos transmite algún rasgo interesantísimo de su personalidad. Pero no es suficiente. Don Antonio Machado está en su obra entera; ella nos absuelve de cualquier intento de síntesis (7).

Sin embargo, apenas se le conocen detalles, sacados de un casi inexistente anecdotario profesoral. ¿Qué pensaría Machado de la enseñanza del francés, y qué del francés mismo? Imaginamos a don Antonio lector de abundante bibliografía francesa: poesía, literatura, filosofía...; hablando un idioma repleto de resonancias e ideas oídas en París a Bedier y, sobre todo, a Henri Bergson, a cuyas lecciones asiste durante su estancia en la capital parisina en 1911 (8). Le acompaña Leonor en los días que precederán al descubrimiento de la terrible dolencia que acabará con la esposa.

Algo más se conoce de sus horas privadas. Al margen de las clases, Machado aprovecha el asueto de la vacación para realizar excursiones a los pueblos de la provincia, en compañía de alguno de sus maestros y amigos de la Institución y de profesores del Instituto. En 1910, estando en Soria, llega hasta las fuentes del Duero; desde Madrid y Segovia, visita varias veces el Guadarrama; desde Baeza extiende sus jiras por buena parte de Andalucía. Estas excursiones repercuten hondamente en la obra machadiana. Así nacen las «Canciones del Alto Duero», «Canciones de Tierras Altas», «La tierra de

---

(6) «Nací en Sevilla una noche de julio de 1875, en el célebre palacio de las Dueñas, sito en la calle del mismo nombre. Mis recuerdos de la ciudad natal son todos infantiles, porque a los ocho años pasé a Madrid, donde mis padres se trasladaron, y me eduqué en el Instituto Libre de Enseñanza. A sus maestros guardo vivo afecto y profunda gratitud. Mi adolescencia y mi juventud son madrileñas. He viajado algo por Francia y por España. En 1907 obtuve cátedra de lengua francesa, que profesé durante cinco años en Soria. Allí me casé, allí murió mi esposa, cuyo recuerdo me acompaña siempre. Me trasladé a Baeza, donde hoy resido. Mis aficiones son pasear y leer.» *(Ob. cit.*, pág. 32.)

(7) El poeta nos da también una admirable versión de su persona en el poema titulado «Retrato», correspondiente a *Campos de Castilla. (Ob. cit.*, págs. 128-129.)

(8) Fué grande la huella que Bergson y sus lecciones del curso 1910-1911 en París dejaron en la memoria de don Antonio. La continuada presencia del filósofo francés en la obra machadiana es por demás significativa. También se encuentran referencias personales a Bergson. En el primer cuaderno manuscrito de *Los Complementarios,* Machado apunta lo que sigue: «Durante el curso de 1910 a 1911 asistí a las lecciones de Henri Bergson. El aula donde daba su clase era la mayor del Colegio de Francia y estaba siempre rebosante de oyentes. Bergson es un hombre frío, de ojos muy vivos. Su cráneo es muy bello. Su palabra es perfecta, pero no añade nada a su obra escrita. Entre sus oyentes hay (!) muchas mujeres. *(Los Complementarios,* folio 7.)

Alvargonzález» y «Hacia la tierra baja», en Soria; «Apuntes» y «Apuntes para una geografía emotiva de España», en Baeza, Sierra Morena, Torreperogil, Garciez, Sierra de Quesada..., y las numerosas ocasiones en que el Guadarrama está presente en los poemas de don Antonio.

Estos viajes a distintos lugares y regiones de España han quedado notados suscintamente en el manuscrito de «Los Complementarios». El 3 de agosto de 1914, Machado escribe: «A la vuelta de una expedición a Guadarrama, se nos dice en la Granja que la guerra es inevitable. Salimos de Cercedilla, pernoctamos en la casita de la Institución don Víctor Masriera, su señora, Pepe y yo. De la casita a La Granja, a pie; de La Granja a Segovia, en automóvil; de Segovia a Madrid, en tren.» (Carruaje e itinerarios de don Francisco Giner.) En el tren encontramos al Sr. Cossío.» (9).

El 8 de noviembre de 1924, Machado anota: «Salimos de Segovia Cardenal, Adellac y yo, para Palencia y León.» Y debajo, demostrando su preocupación por el dato emotivo y estético del paisaje español, lo siguiente: «*Viaje de España*, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella. Su autor: Don Antonio Pons, Secretario de S. M. y de la Real Academia de San Fernando, etc. Madrid, 1787.»

Días después, el 20 de noviembre: «Expedición a Pedraza. Salimos de Segovia Cardenal, Cerón y yo, a las once de la mañana, y volvimos a las siete de la tarde.»

* * *

La enjuta concisión de los datos disponibles poco nos pueden ayudar al examen comparativo de nuestros profesores. Los cuatro nacen en Sevilla (1840, 1865 y 1875), los cuatro son intelectuales puros, enterizos, totales; todos tienen de poetas, de filósofos, de retóricos, de literatos, de lingüistas en igual o parecida proporción; unos como otros observan semejante inquietud pedagógica; los cuatro son maestros de juventud; son casi idénticos; son, en síntesis,

(9) Todos los nombres citados por don Antonio son bien conocidos. Los señores de Masriera, a quienes Machado dedica el poema «Las encinas» *(Campos de Castilla)*, como recuerdo de una «expedición» a El Pardo madrileño. Pepe: José Machado, su hermano. Giner y Cossío, los dos maestros de la Institución Libre de Enseñanza. Cardenal: don Manuel Cardenal Iracheta, profesor de Filosofía en el Instituto de Segovia, joven compañero de don Antonio y gran admirador suyo. De él se conservan impresas algunas impresiones tomadas de estas jiras lírico-turísticas. José Adellac, profesor de Matemáticas del Instituto, muerto hace unos años. Y Cerón, un curioso tipo de funcionario público aficionado a la literatura, con su libro de versos y su intransigente amor por la poesía machadiana. *(Los Complementarios*, folios 16, 177 y 186 v.)

una sola cosa: la obra de don Antonio Machado, el poeta: la obra del literato, del filósofo, del retórico y del lingüista: cuatro creaciones humanas distintas y una sola verdadera. He aquí la versión práctica de la esencial heterogeneidad del ser, según nos inventa el profesor Abel Martín. Porque este cuarteto de personajes, que apócrifamente se funden en la sustancia mutable de uno solo, componen y conciertan el milagro humanamente creador de don Antonio, hombre nacido de heterogeneidades complementarias, de individualidades precisas, nítidas, independientes, pero que conjuntan y casan dando soberanía a la genial obra machadiana.

DON ANTONIO, PEDAGOGO

«Vosotros sabéis que yo no pretendo enseñaros nada, y que sólo me aplico a sacudir la inercia de vuestras almas, a arar el barbecho empedernido de vuestro pensamiento, a sembrar inquietudes, como se ha dicho muy razonablemente, y yo diría, mejor, a sembrar preocupaciones y prejuicios; quiero decir juicios y ocupaciones previos y antepuestos a toda ocupación zapatera y a todo juicio de pan llevar» (10).

Estas palabras, puestas en labios de Mairena por Machado y dirigidas a los discípulos de aquél, muestran la bien arraigada preocupación pedagógica de la vida profesoral de don Antonio. El profesor no es el dómine adusto encargado de introducir conceptos o más bien palabras en la memoria del alumno, casi siempre a fuerza de temor y varapalo. El maestro tiene la función de despertar, de agilitar la inteligencia del hombre en ciernes, que es el discípulo, dejándole listo y aprobado para que en la vida pueda seguir pensando por cuenta propia. Para ello, el pedagogo habrá de dirigirse directamente al hombre: «El que no habla a un hombre —dice Mairena—no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie» (11).

---

(10) *Ob. cit.*, pág. 660.

(11) *Ob. cit.*, pág. 717. Este rotundo sentenciar de Mairena parece estar en contradicción con el siguiente comentario de Abel Martín: «Ya algunos pedagogos comienzan a comprender que los niños no deben ser educados como meros aprendices de hombres, que hay algo sagrado en la infancia para vivido plenamente por ella. Pero ¡qué lejos estamos todavía del respeto a lo sagrado juvenil!» *(De un cancionero apócrifo,* CLXVII (Abel Martín). *Poesías completas.* 4.ª ed. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1936, 434 págs.

La nota de Abel Martín revela un escepticismo fatalista, típico producto de su tiempo. Según él, el niño, al trasponer el umbral de la juventud, pierde casi todo el bagaje de creencias que le ilusionaron la niñez. No parece que Martín aluda a creencias del tipo de los Reyes Magos o de la cigüeña anglosajona. La incógnita se centra, ciertamente, en cuáles sean esas creencias que, según Martín, el pedagogo debe respetar en el niño.

El maestro, pues, ha de acercarse al hombre con afán de descubrirle a sí mismo la propia inteligencia, elevándole a su condición humana en alas del pensamiento (12). La enseñanza no ha de redundar, en principio, en la acumulación de saberes, del conocimiento, del dato que se archiva en la memoria, uno junto a otro. La erudición es buena sólo cuando tiene el sentido de ciencia auxiliar, útil solamente como corroboración; infecunda y muerta, como principal fundamento. De uno de estos eruditos especializados que todo lo fían al fichero, sentenciaba Mairena: «Aprendió tantas cosas, que no tuvo tiempo para pensar en ninguna de ellas.» (13). En consecuencia, el problema de todo buen formador del espíritu juvenil es prepararle para la batalla de penetrar el mundo con ojos vivos e inteligentes; enseñarle a pensar y también a sentir. Recordemos el imperativo unamuniano: «Siente el pensamiento, piensa el sentimiento», para no caer en la intelectualidad pura, deshumanizada. Esta especie de frigidez que conduce a la asepsia total del pensamiento es causa del matiz irónicamente peyorativo con que no es infrecuente que en nuestros días se moteje al intelectual de profesión. Machado estaba ya sobre ello en los primeros decires de Juan de Mairena, cuando aclara al alumnado: «¿Intelectuales? ¿Por qué no? Pero nunca virtuosos de la inteligencia. La inteligencia ha de servir siempre para algo, aplicarse a algo, aprovechar a alguien» (14). Y en tanto no se busque previamente una aplicación inmediata a la inteligencia, todo saber es tan estéril como un amor sin objeto. Bien está eso de que «el saber no ocupa lugar»; pero es conveniente discernir de saberes, ya que no de sabiduría.

Machado interpreta correctamente la gran importancia que para la formación intelectual tiene la dirección de un buen maestro. Don Antonio debió tenerlos buenos en la Institución Libre de Enseñanza, y la alusión de la ya citada «Nota biográfica»: «A sus maestros guardo vivo afecto y profunda gratitud», indica la decisiva influencia que aquellos métodos formativos tuvieron sobre el sensible material humano del gran poeta (15). Y esto tenida muy en cuenta la condición—no sabemos si desgraciada o feliz—autodidacta

(12) «Nuestra misión es adelantarnos por la inteligencia a devolver su dignidad de hombre al animal humano.» *Ob. cit.*, pág. 636.

(13) *Ob. cit.*, pág. 725.

(14) *Ob. cit.*, pág. 640.

(15) Sin embargo, el relativismo machadiano pone unas gotas de hiel en esta hermosa y agradecida confesión. Es a Mairena a quien obliga a decir estas palabras de amargura: «Es cosa triste que hayamos de reconocer a nuestros mejores discípulos en nuestros contradictores, a veces en nuestros enemigos; que todo magisterio sea, a última hora, cría de cuervos, que vengan un día a sacarnos los ojos.» *(Ob. cit.*, pág. 533.)

de Machado, peligrosa condición propensa a deformaciones irreductibles, que es preciso vigilar atentamente, con esa vigilancia vocacional del maestro. Don Antonio, a quien difícilmente se le escapaba un pelo, nos dice, quizá pensando en sí mismo : «Nunca os jactéis de autodidactos, os repito, porque es poco lo que se puede aprender sin auxilio ajeno. No olvidéis, sin embargo, que este poco es importante y que además nadie os lo puede enseñar» (16).

De su experiencia como profesor de Instituto, Machado llega a conclusiones ya ratificadas por otros pedagogos, según las cuales existe un verdadero intercambio de aprendizaje entre maestro y discípulo. Oficialmente es el profesor quien enseña; pero también el alumno descubre verdades al profesor; verdades que éste no hubiera captado jamás de no establecerse entre ambos una ósmosis de revelaciones y descubrimientos. «Porque es el niño—confiesa Mairena—quien, en parte, hace al maestro» (17). Y a continuación : «El niño nos revela que casi todo lo que él no puede comprender apenas si merece ser enseñado, y, sobre todo, que cuando no acertamos a enseñarlo es porque nosotros no lo sabemos bien todavía» (18).

En su magisterio ejemplar, Machado no era, ciertamente, jactancioso. Su sencillez, su aspecto bondadoso, su palabra precisa y clara debieron atraer la curiosidad y la atención de sus discípulos, sobre todo en aquellos circunstanciales cursos de Literatura española en Baeza. Era nuestro profesor maestro de pocos, que nunca gustó de multitudes, ya que la masa es ineducable (19), y, por otra parte, como él decía, «para hablar a muchos no basta ser orador de mitin. Hay que ser, como Cristo, hijo de Dios.» Pensando así, no es de extrañar que, lo mismo sus apócrifos Mairena y don Abel, que el Machado literato, historiador y lingüista, fuesen maestros de discipulado restringido. Cierto que, siendo de pocos, no lo era más de minorías. El purista «slogan» de Juan Ramón : «A la minoría siempre», nada tuvo de común con don Antonio, hombre inclinado a lo popular, en la más noble acepción de este vocablo.

En las clases parece ser que nunca se le vió revestirse de las galas todopoderosas del profesor. Machado daba sus lecciones con

(16) *Ob. cit.*, pág. 691. Páginas antes había advertido : «Desconfiad de los autodidactos, sobre todo cuando se jactan de serlo.» Pág. 467.

(17) *Ob. cit.*, pág. 660.

(18) *Ob. cit.*, pág. 661.

(19) «Nosotros no pretendemos educar a las masas. A las masas, que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre, que es la único que nos interesa, al hombre *in genere* y al hombre individual, al hombre esencial y al hombre empíricamente dado en circunstancias de lugar y tiempo, sin excluir al animal humano en sus relaciones con la naturaleza. Pero el hombre masa no existe para nosotros.» *(Obra citada,* pág. 637.)

natural sencillez, sin encaramarse a la tarima profesoral, de pie las más veces y paseando, mientras edad y fortaleza se lo permitieron. «Juan de Mairena hacía advertencias demasiado elementales a sus alumnos. No olvidemos que éstos eran muy jóvenes, casi niños, apenas bachilleres, que Mairena colocaba en el primer banco a los más torpes y que casi siempre se dirigía a ellos» (20).

Machado se concentra en la primera fila, la de los torpes, pero en verdad nuestro profesor no habla para quienes caminan por el mundo sin claras entendederas, con el cerebro entelarañado y tórpido. Al dirigirse preferentemente a los torpones de la vanguardia, de esa primera fila sambenitada por la ineptitud, Machado no hace otra cosa sino tratar psicológicamente la pedagogía profesoral, explicase lengua francesa, retórica, filosofía, literatura o cualquier otra disciplina. Cierto que nada extraño sería que alguna vez saltase el mal humor fuera de las casillas de la paciencia mascullando: «Un pedagogo hubo, se llamaba Herodes.» (21).

Estos malos humores de Machado no tienen repercusión, contra lo que pudiera creerse, en su postura de dómine justiciero ante el alumno caído en falta. Don Antonio era infinitamente comprensivo y tolerante con el culpable, sin que esta manga ancha en materia de justicia escolar supusiese merma de la eficacia de sus métodos formativos. La violencia de palabra y obra siempre fué motivo de censura para nuestro profesor, nada propicio al castigo físico y mucho menos al moral. No es que don Antonio fuese blando; sus intenciones pedagógicas, hondamente arraigadas en él por la ejemplaridad de sus primeros maestros, no hubieran tolerado concesiones en perjuicio de los fines propuestos. Su profundo saber de la psicología juvenil le llevó a la certeza de que el error no se cura en muchos casos con el castigo impuesto, sino más y mejor, haciendo llegar a la conciencia culpable un pleno conocimiento de la falta, de modo que el infractor sienta el peso y el dolor de ser culpable hasta el extremo de disciplinarse voluntariamente. En este sentido, las enseñanzas del *Mairena* son excepcionalmente sugeridoras,

---

(20) *Ob. cit.*, pág. 467.

(21) *Ob. cit.*, pág. 693. Sobre este aspecto de los malos humores de Mairena recogemos la graciosa anécdota siguiente: «Era Mairena—no obstante su apariencia seráfica—hombre en el fondo de malísimas pulgas. A veces recibía la visita airada de algún padre de familia que se quejaba no del suspenso adjudicado a su hijo, sino de la poca seriedad del examen. La escena violenta, aunque también rápida, era inevitable.

—¿Le basta ver a un niño para suspenderlo?—decía el visitante, abriendo los brazos con ademán irónico de asombro admirativo.

Mairena contestaba, rojo de cólera y golpeando el suelo con el bastón:

—¡Me basta ver a su padre! *(Ob. cit.*, págs. 528-529.)

y no es difícil encontrar en sus páginas textos esclarecedores de la humanísima sabiduría pedagógica de don Antonio (22).

Don Antonio mantuvo durante toda su vida de magisterio pedagógico el criterio de la extensión cultural, de manera que la cultura no fuese privilegio de casta. En este sentido siempre creyó que el pueblo español es especialmente apto para la sabiduría, opinando agónicamente contra el criterio al uso de que lo popular está reñido con lo cultural (23). En este terreno Machado es noventayochista y europeizante. No es extraño, pues, que durante su magisterio en el Instituto de Segovia patrocinara en dicha ciudad una Universidad Popular, «institución libre con el fin de que todo el que lo desee pueda aprender lo que sepan los demás, y pueda entrever los mundos del arte y gustar con deleite de las letras» (24). Ni tampoco, que en el *Mairena* se abogue por la creación de una «Escuela Popular de Sabiduría Superior», donde la inteligencia bien ejercitada devolviese al hombre su dignidad humana (25).

* * *

(22) «Reparad en cómo yo—habla Mairena a sus discípulos—, que tengo mucho—bien lo reconozco—de maestro Ciruela, no esgrimo, sin embargo, nunca la palmeta contra vosotros. Mas no por falta de palmeta. La palmeta está aquí, como veis, a vuestra disposición, y yo os invito a que la uséis, aplicándoosla cada cual a sí mismo o sacudiendo con ella la mano de vuestro prójimo, mas siempre esto último a petición suya. Porque de ningún modo conviene que enturbiemos con amenazas el ambiente benévolo, fuera del cual no hay manera de aprender nada que valga la pena de ser sabido. Cierto que hay faltas que merecen corrección, mas son de superficie y podemos no separar en ellas, y otras, más graves, previstas por las leyes del reino. No nos interesan, desde un punto de vista pedagógico. Nuestros yerros esenciales son hondos y es en nosotros mismos donde los descubrimos. Si acusamos de ellos a nuestro prójimo, quizás no demos en calumniadores, pero estableceremos con él una falsísima relación, terriblemente desorientadora y descaminante, de la cual todo maestro ha de huir como de la peste. Porque indirectamente nos proponemos como modelo, no siéndolo, con lo cual le mentimos y le cerramos al mismo tiempo la única vía, o la vía mejor para que descubra en sí mismo lo que ya nosotros hemos descubierto. Cometemos dos faltas imperdonables: la una antisocrática, no acompañando a nuestro prójimo para ayudarle a bien parir sus propias nociones; la otra, mucho más grave, anticristiana, por no haber leído atentamente aquello de la primera piedra, la profunda ironía del Cristo ante los judíos lapidadores. ¿Y qué pedagogía será la nuestra, si nos saltamos a la torera a ese par de maestros? «Hora de España», núm. XX. *Miscelánea apócrifa. Sigue Mairena...* Págs. 9-10. Barcelona, ag. 1938.

(23) «Tenemos un pueblo maravillosamente dotado para la sabiduría, en el mejor sentido de la palabra; un pueblo a quien no acaba de entontecer una clase media, entontecida a su vez por la indigencia científica de nuestras Universidades. Nos empeñamos en que este pueblo aprenda a leer, sin decirle para qué y sin reparar en que él sabe muy bien lo poco que nosotros leemos. Pensamos, además, que ha de agradecernos esas clases prácticas, donde puede aprender la manera más científica y económica de aserrar un tablón, y creemos inocentemente que se reiría en nuestras barbas si le hablásemos de Platón. Grave error. De Platón no se ríen más que los señoritos, en el mal sentido—si alguno hay bueno—de la palabra.» (*Ob. cit.*, págs. 631-632.)

(24) Miguel Pérez Ferrero: *Vida de Antonio Machado y Manuel.* Pág. 275.

(25) *Ob. cit.*, págs. 631 y ss.

He aquí, extractados, algunos caracteres de Machado, profesor. El maestro retratado aquí lo está de manera fragmentaria, parcialísima, como a golpe de martillo. Estos rasgos nos dan la figura noble, preocupada, inquieta de don Antonio, siempre abierto al corazón humano y a la misión intelectual que quiso proponerse.

El «Cuaderno de Literatura»

El presente año de 1949 marca una fecha capital para el estudio biográfico y crítico de Machado. El hallazgo del primer cuaderno de «Los Complementarios», escrito en Baeza, Madrid y Segovia durante los años que van de 1912 a 1924, redundará próximamente en beneficio de un mejor entendimiento de la obra machadiana, incomprendida con frecuencia por falta de datos. Véase, por ejemplo, la siguiente contradicción: Hay quien sostiene la tesis de la unidad a lo largo de la creación de Machado, y quién, la contraria, la de la evolución de esta misma obra creadora (26). ¿Quién acabará llevando el gato al agua? El estudio inicial de «Los Complementarios» inclina, parece ser que decisivamente, la balanza del lado de la primera tesis. Véase también la novísima interpretación que se hace, en este mismo número de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, del hasta hoy oscuro poema «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela», cuya madeja comienza a devanarse al hilo de un cuento escrito quince años antes en «Los Complementarios». La importancia de este primer cuaderno hace pensar en la urgencia de una búsqueda hasta hallar el segundo y tercero, a los cuales se hace referencia en éste y cuyo paradero se desconoce.

Junto con «Los Complementarios» se ha descubierto una considerable cantidad de manuscritos de Don Antonio, de texto inédito en su mayor parte, correspondientes a diversas etapas de creación. Alguno de ellos tiene fecha próxima a 1939. Tal es el caso de un cierto número de cuartillas del apócrifo Juan de Mairena, que no llegaron a incluirse en los números finales de la revista «Hora de España». Los hay también de los primeros años de estancia en Baeza, entre ellos, algunos apuntes sobre Historia de España, valorables no

---

(26) RICARDO GULLÓN: *Unidad de la Obra de Antonio Machado*. «Insula», núm. 40. Madrid, 1949.—JOSÉ M.ª VALVERDE: *Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado*. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 11-12. Madrid, 1949.

mucho más que por haber sido redactados y escritos de puño y letra de Machado (27). Estos como aquellos papeles, sin más parentesco entre sí que el de su cronología y hallazgo, han sido recogidos bajo el epígrafe general de «Papeles póstumos», de los cuales se incluye una mínima muestra en la «Obra inédita» de este volumen.

Respecto a «Los Complementarios», título de un supuesto libro de poemas hasta hoy atribuído a Abel Martín, crece ahora ante nuestros ojos hasta convertirse quizás en la obra más preñada del pensamiento de Don Antonio, obra que abarca la creación de los veinticinco últimos años de su vida, y en la que se recoge todo el mundo apócrifo de las radicales otredades machadianas. En «Los Complementarios» Machado adquiere inusitada profundidad sondable por la claridad de su pensamiento creador. Baste decir que, más lejos de Martín y Mairena, existen complementariamente otros doce poetas más, con su biografía y obra escritas, que algún día conocerán público bautismo.

* * *

Hora es ya de que se justifique el título de estas notas. Se decía en la primera parte que Don Antonio Machado fué profesor agregado de Literatura en el Instituto de Baeza. Así es. En lo que sigue procuraremos presentar su «Cuaderno de Literatura», compendio de las lecciones que nuestro profesor de lenguas vivas dió sobre literatura española del siglo de oro.

El «Cuaderno»—decíamos—es una de esas libretas por demás humildes y escolares. Con su cubierta de negro hule protege hasta 52 folios rayados, escritos en su mayor parte. En su parte superior, la cubierta dice, en caracteres dorados: *Cuaderno*, y abajo: *Imprenta-Librería* ALHAMBRA. *Baeza*. No tiene fecha ni firma, y está bien conservado. Hay 51 folios escritos, más 9 en folio vuelto, al final, desde folio 43 v. a 51 v., y tres correspondientes a folios 5 v., 6 v. y 8 v.

(27) Como muestra curiosa de los pasatiempos caligráficos se publica en estas páginas copia de un documento autógrafo escrito en Baeza, y en el que se da cuenta sumariamente de la navegación de Magallanes y Elcano alrededor del mundo. El texto, más de estudiante de historia que de profesor de francés, no tendría mayor importancia si no se observara en él, ya en su arranque, un intento de grafía griega, perfilada de forma no muy hábil y con incorrecciones de bulto. A mitad de página se interrumpe el texto para dejar paso a nuevos ejercicios de alfabeto griego, esta vez letra por letra, práctica que vuelve a repetirse al final de la cuartilla. Llama la atención en primer grado el gracioso y un tanto pueril intento de escribir en griego el nombre de Fernando Magallanes, pero la curiosidad aumenta al comprobar la arbitrariedad de la grafía, no ya deficiente e inculta, sino deliberadamente heterodoxa. ¿Qué clase de solitaria broma se traía entre manos nuestro buen profesor de lenguas vivas, metido entonces a tergiversar las muertas?

Los cuatro primeros están escritos a lápiz de punta muy roma y con grafía torpe y desigual, como si hubieran sido trazados en postura incómoda (en la cama o quizás caminando). El manuscrito presenta en general caracteres muy varios como trabajados con plumas, tintas y estados de ánimos diferentes; no tiene tachaduras ni correcciones. El estilo es directo, seguro y concretísimo, y no hay repeticiones. Es indudable que los textos del «Cuaderno de Literatura» no están en su primera versión, sino trascritos de otra u otras anteriores. Así cabe deducirlo de algunos borradores hallados en cuartillas sueltas, y cuyo texto corresponde siempre a la transcripción definitiva, si bien en las anteriores abunda una mayor información biográfica y bibliográfica, que en el «Cuaderno» ha quedado reducida a límites muy concretos. Los juicios críticos, por fortuna, se conservan en toda su integridad.

Comienza el «Cuaderno» con D. Diego Hurtado de Mendoza, de quien se dice que es «una de las figuras más importantes de la Historia literaria y política de España», y termina con Luis Vélez de Guevara y su *Diablo Cojuelo*. Abarca, pues, siglo y medio de literatura española en el que se estudian los movimientos literarios que han trascendido a la posteridad: la novela picaresca, la escuela sevillana, los místicos, Cervantes y la novela moderna, Lope y el teatro nacional, Mariana y la historiografía, Góngora y el culteranismo, Quevedo y el conceptismo, Calderón y el drama... (28).

Dejando para terminar un corto análisis del método con que se trabajó el «Cuaderno de Literatura», damos copia a continuación de los más curiosos juicios críticos con que Don Antonio define y retrata las personalidades más excelsas de nuestra literatura moderna. Por razones de brevedad brindamos al lector las conclusiones de esta sabrosa lectura:

FRAY LUIS DE LEÓN

Su «Oda al apartamiento» muestra su alma contemplativa; su «Oda a Francisco Salinas» muestra una encantadora serenidad. Divina es su «No-

(28) Por su importancia en el campo de la valoración crítica literaria de Machado, he aquí los nombres a los cuales se dedica particular atención en el «Cuaderno de Literatura», notados según el orden de foliación: Diego Hurtado de Mendoza, Cristóbal de Castillejo, Antonio de Villegas, Francisco de Villalobos, Hernán Pérez de Oliva, Antonio de Guevara, Hernando Cortés, Gonzalo Hernández de Oviedo y Valdés, Bartolomé de las Casas, el bachiller Pedro Rúa, «El Lazarillo de Tormes», Juan de Avila, Baltasar de Alcázar, Juan Valdés, Lope de Rueda, Juan de la Cueva, Lupercio Leonardo de Argensola, la escuela de Boscán y Garcilaso, Fernando de Herrera, Fray Luis de León, Francisco de la Torre, Alonso de Ercilla, Pedro de Oña, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Fray Luis de Granada, Gerónimo Zurita, Cervantes, Lope de Vega, Vicente Espinel, Mariana, Ribadeneira, Bartolomé Leonardo de Argensola, Góngora, Villamediana, Rodrigo Caro, Alonso de Ledesma, Quevedo y Luis Vélez de Guevara. En hoja suelta, Calderón.

che serena». Es el más perfecto de los líricos españoles. Sus versos no se publicaron hasta el 31 del XVII por Quevedo, quien quiso poner con ellos un contrapunto al culteranismo.

Francisco de la Torre

En nada se asemeja a Quevedo. Es dulce y melancólico. Es un segundo Garcilaso.

«La Araucana»

Primera obra de valor que se compuso en América. Es un excelente poema sobre el levantamiento de los Araucanos. Voltaire alabó el discurso del cacique Colocolo, y en los discursos de Caupolicán es grandemente elocuente. Hay descripciones hermosas.

Cervantes

— Su erudición era escasa, y algunos pedantes se mofaban de él porque carecía de títulos.
— Le era necesario agradar para ganarse la vida. «Provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama.»
— «La Numancia» es la mejor de las piezas de Cervantes.
— Cervantes debió fracasar como dramaturgo.

El Quijote

El autor anuncia su propósito: «deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballería». Se le ha atribuído toda suerte de propósitos: un ataque contra la Virgen; una crítica de la Inquisición; un tratado filosófico; Sancho es el signo del pueblo o de los políticos; los molinos de viento son el error Maritornes, la Iglesia; Dulcinea, el alma objetiva de Don Quijote.

Cervantes es un maestro de invenciones, un humorista sin rival, consumado en la observación irónica, un creador casi tan grande como Shakespeare. Fué un artista mejor en la práctica que en la teoría, grande por sus facultades naturales, más bien que por las adquiridas. Es un maestro en la prosa castellana, claro, directo, enérgico; pero se cansa pronto y vuelve con facilidad a sus frases sobrecargadas de relativos inútiles. Su carácter es la naturalidad. Es inmortal por su potencia creadora. Se propuso escribir una buena historia cómica, pero el plan de su obra se agrandó ante sus ojos hasta comprender toda la comedia humana. Byron dijo que Cervantes, con su sonrisa, hizo desaparecer la caballería de España. La locura caballeresca había pasado ya cuando Cervantes escribió el *Quijote*.

Es posible que el mismo Cervantes no comprendiese el alcance de su obra. Hizo dos tipos eternos, pero sin ninguna intención esotérica. «Un livre monotone, d'une gaite de muletiers, ayant toujours le même goût d'ail et de proverbes» (Barbey d'Aurevilly). Don Quijote, como la *Ilíada* y *Hamlet*, pertenece a la literatura universal.

—*El coloquio de los perros* es una obra maestra.–Monopodio, jefe de una escuela de ladrones; Ganchuelo, que no hurta los viernes; Pipota, que da traspiés al poner velas a los santos. Sancho no habla mejor que Berganza al pasar revista a sus muchos amos.

Ϝερναvδο Μαγαλλανες, ναvεγαvτε portugués al
servicio de Hspaña, formó el plan de buscar por
Occidente un camino á las islas molucas - buscar
por Occidente un camino á las islas molucas
las Especias descubiertas por los marinos lusitanos
Carlos I aceptó tan audaz proyecto - Fernando Magallanes
Zarpó de Sevilla hacia la America del Sur, buscando
algún paso o estrecho que comunicara el Atlantico y el
mar descubierto por Balboa. Αα. Ββ Γγ Δδ
Εε Ζζ Ξξ Θθ Ηη Ιι Κκ Λλ Μμ Νν Οο.
Costeó todo el litoral de la Patagonia, donde Magallanes tuvo
que reprimir una rebelion de su gente. [illegible]
las Marianas ó de los Ladrones. Pereció en las Islas Filipinas
[illegible] Sebastian Elcano, tocó á las molucas, volvió al
España. Primus circumdedisti me. Legazpi sometió las
islas marianas y Filipinas. Αα Ββ Γγ Δδ Εε Ζζ Ξξ Θθ Ιι Κκ.
Αα Ββ Γγ Δδ Εε Ζζ Ξξ Θθ Ιι Κκ
Ηη Λλ Ιι Οο Μμ Νν Ξξ Θθ.
Αα Ββ Γγ Δδ Εε Ζζ Ηη Θθ Ιι Κκ.
Λλ Μμ Νν Οο

Autógrafo de Machado.
Ensayo de grafía griega.
(Véase nota 27.)

— *La Arcadia* es falta y prolija, pero tienen gran encanto sus versos y su prosa latinizada.
— Su primer poema de alto vuelo es *La Dragontea*. El espíritu nacional que inspira *La Dragontea* es admirable.
— En sus cuatro *Soliloquios* se muestra religioso y pecador contrito.
— En *Sus pastores de Belén*, poeta de una sencillez y de un encanto supremos.
— «Siguió de alcahuete del duque de Sesa.»
— *La Dorotea*, acción dramática en prosa, de carácter autobiográfico, es una obra admirable, influída por *La Celestina*.
— *La Gatomaquia* es una brillante parodia de los poemas épicos italianos.

Lope de Vega se ejercitó en todos los géneros. Era un improvisador y un genio universal. Se dijo: «creo en Lope de Vega todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra». Dotó a España de un teatro nacional. Sin darse tono de filósofo ni de pedante, formuló su estética en el arte nuevo de hacer comedias. En teoría acepta las ideas seudo-aristotélicas del Renacimiento; en la práctica las rechaza, diciendo que no gusta de ellas el público que paga. Escribió 1.800 comedias, según Montalbán, y 400 autos sacramentales:

más de ciento, en horas veinticuatro.
pasaron de las musas al teatro.

Fué un genio creador. Adoptó la poesía popular al teatro, sustituyó las abstracciones por caracteres. Entre sus Autos, citaremos «La siega». Creó la comedia de capa y espada. Fué el primer gran creador de tipos femeninos. No poseemos más que un fragmento de su teatro, porque Lope no gustaba de publicarlo. Ningún dramaturgo español ha manejado el teatro de un modo más natural.

MATEO ALEMÁN: El *Guzmán de Alfarache*.

Quizás el éxito de la novela se debe a las reflexiones morales que contiene. Sus aventuras «están contadas con un frío descaro que impresiona». La segunda parte del «Pícaro Guzmán» tiene escaso mérito, es un profundo estudio de la vida de los caballeros de industria. Sobrevive como modelo de lengua.

LA PÍCARA JUSTINA

Tiene fama de lúbrico, su autor carece de ingenio y de inventiva. Su estilo es verboso y pedante.

VICENTE ESPINEL

— Mal sacerdote y peor persona.
— Tuvo la virtud de escribir de lo que sabía bien.
— Sus «Diversas rimas» son poesías correctas y elegantes, con traducciones de Horacio.
— «El Escudero Marcos de Obregón» es un libro excelente en su género; está lleno de invenciones ingeniosas y de observaciones agudas y escrito con claridad. Voltaire sostuvo que «Gil Blas» era una traducción del «Bachiller», que fué traducido al francés.

QUEVEDO

— Genio de notable versatilidad.
— Manejaba la pluma como la espada.
— No era hombre que vendía su silencio.
—*Escritos políticos:* Obras de un hombre de Estado que a su vez era literato. Por desgracia, este literato es conceptista y ostenta allí todas las habilidades de su escuela: la pomposa paradoja, la antítesis forzada, el pensamiento constantemente rebuscado. El Quevedo natural y verdadero hay que buscarlo en otra parte. Ningún esfuerzo para crear caracteres; nada del tono moralizante de Mateo Alemán; lo que el libro contiene de interesante procede de la invención de crueles burlas y de la pintura descarnada de las picardías de Pablos. El sarcasmo y la siniestra brutalidad, el arte, el brío impudente del Buscón hacen de este relato uno de los libros más despiadados, más ingeniosos y más groseros del mundo.

CALDERÓN

— Los *Autos Sacramentales:* eran éstos, tal vez, las únicas obras que le interesaban.
—Desde la muerte de Lope de Vega hasta fines del XVII fué Calderón el rey del teatro español. Fué resucitado con gran fervor por los románticos del XIX. Goethe se enternecía hasta derramar lágrimas con las obras de Calderón. Schack se consagró a exaltar a Calderón.
— No tenía ni la lozanía y frescura de Lope, ni el poder creador y sabroso realismo de Tirso. Tomó de Lope y de Tirso. Sus *Cabellos de Absalun* son copia casi literal de *La venganza de Tamar,* de Tirso; *El médico de su honra,* de Lope, pasó a Calderón. *El Alcalde de Zalamea,* drama conmovedor y soberbio, está inspirado en *El mejor Alcalde, el Rey,* de Lope. Goethe decía que los caracteres de Calderón se parecen como soldados de plomo fundido en el mismo molde. Nadie le iguala en habilidad técnica ni en rasgos líricos.
— Los tres sentimientos cardinales de Calderón son: la lealtad al monarca; la devoción a la Iglesia, y el culto del honor. Y como estos sentimientos son radicalmente españoles, de aquí que podamos definir a Calderón por su acendrado española *(sic.)*
— No es la tragedia el fuerte de Calderón, sino más bien la comedia de capa y espada, y de enredo. Sus personajes son más bien tipos que caracteres, pero pintan magistralmente las costumbres de su tiempo.

* * *

El Machado del «Cuaderno de Literatura» muestra—según se ve, aún en potencia—la misma preocupación de saberes, analítica y definitoria, del Mairena. Estos juicios críticos extratados, con remisión frecuente a comentarios sobre tal cual obra de grandes mentalidades críticas europeas, nos lleva a la seguridad de que Don Antonio no fué lector de escasa bibliografía. Su opinión precisaba, por lo visto, de una contrastación con otras universalmente valoradas. Al gran amor que tuviera por la obra de Platón, Shakespeare, Cervantes, Calderón, Lope..., es justo unir el estudio atento de la crítica comparada, según la cual se sopesan criterios de época y autores, imprescindibles para la

recta valoración de la creación literaria. Unos cuantos ejemplos, extraídos del «Cuaderno de Literatura», confirmarán este aserto, así como la gran variedad de lectura de que se alimentaba Machado.

A propósito del *Quijote* se citan comentarios de Barbey d'Aurevilly, Flaubert, Heine, Byron y Turgueniev; de la *Numancia* dice que fué elogiada por Shelley y «hasta por Goethe», «y los románticos alemanes la pusieron por las nubes», y más lejos: «Fichte la utilizó en sus *Reden an die deutsche Nation.*

De José de Acosta y su *Historia natural y general de las Indias* escribe que sus «observaciones entusiasmaron a Humbold». Voltaire está presente en sus alusiones, elogiando el discurso de Colocolo en *La Araucana* o referido a la estancia de Ginés Pérez de Hita en París cuando éste «estuvo de moda en el Hotel Rambouillet, donde la bella Julia daba a Voltaire el apodo del Rey Chico».

De Quevedo apunta que «tuvo fuera de España fama de sabio», y de Santa Teresa, que «modernamente, en Inglaterra se la coloca a la altura de Cervantes». También llama la atención sobre la influencia del *Lazarillo de Tormes* en *David Copperfield* y sobre la inspiración satírica que Voltaire recibió del Conde de Villamediana.

Habla, en fin, de los estudios críticos de Ben Jonson sobre el *Pícaro Guzmán de Alfarache* y de Foulche Delbosc sobre *La pícara Justina,* y no es infrecuente topar en los textos del «Cuaderno de Literatura» con los nombres de Corneille, Scarron y Molière.

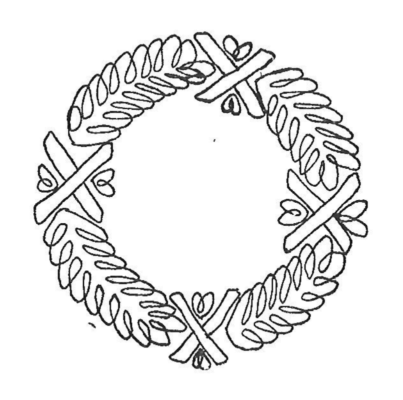
* * *

¿En qué coyuntura se redactó este «Cuaderno» y en virtud de qué circunstancias nuestro profesor de lengua francesa pasó a serlo simultáneamente de literatura? Pregunta es ésta a la que hoy no sabríamos contestar. Por los datos biográficos, nada concretos, que se disponen de la estancia de Don Antonio en Baeza (1912-1919), se sabe que Machado preparó su licenciatura por Madrid en la Facultad de Filosofía, hacia 1917. Bastante anterior a esta fecha debió ser su intento de traslado al Instituto de Cuenca, fallido por la intransigencia del ya mentado profesor anónimo. Según la obra fechada, los años 1913, 14 y 15 nos deparan un Machado popular, excursionista, filósofo y en general preocupado por la «actualidad» española. Del profesor, nada sabemos de seguro. Y cabe la pregunta: Machado, siendo profesor de Literatura en Baeza—uno de sus amores ocultos—¿habría pedido traslado a Cuenca sólo por estar más cerca de Madrid? Nos inclinamos a creer que nuestro profesor agregado, lo fué luego de la

intentona conquense, y que ésta no pudo producirse en los tres o cuatro primeros años de su estancia en Baeza. Nos inclinamos, con todas las reservas, claro está, a fechar el «Cuaderno de Literatura» hacia 1915, bastantes meses antes de la publicación de *Nuevas Canciones*, y quizás por la época de las excursiones de Don Antonio a las sierras andaluzas.

Enrique Casamayor.
Donoso Cortés, 65.
MADRID (España).

HOMENAJE POETICO



COMO TU NOS DIJISTE,

HOY
ES SIEMPRE
TODAVIA

MISTERIOSO *y silencioso*
iba una y otra vez.
Su mirada era tan profunda
que apenas se podía ver.
Cuando hablaba tenía un dejo
de timidez y de altivez,
y la luz de sus pensamientos
casi siempre se veía arder.
Era luminoso y profundo
como era hombre de buena fe.
Fuera pastor de mil leones
y de corderos a la vez.
Conduciría tempestades
o traería un panal de miel.
Las maravillas de la vida
y del amor y del placer
cantaba en versos profundos
cuyo secreto era de él.
Montado en un raro Pegaso,
un día al imposible fué.
Ruego por Antonio a mis dioses,
ellos le salven siempre. Amén.

RUBÉN DARÍO

ANTONIO MACHADO

(1919)

SÓLO veo que viene dando la vuelta al torreón por la antigua, roja vereda yerbosa, difícilmente, como si no quisiera pisarse las florecillas del cielo silvestre que se le deben venir cayendo de la fantasía. Ya junto a mí, en un destartalado tropezón contra un pedrusco, siento que se agiganta, subiendo negro, de pronto, como una sombra que se sale por arriba de un telón encendido, como un árbol corpulento cuando llega uno a ese punto, que no se vuelve a encontrar por el aire, en que se ve, un momento, de su único tamaño.

Lo mismo que el desordenado músico patético, se pasea Antonio Machado, «orillas de la mar», por los trasmuros de sus ciudades terrosas—Soria, Madrid, Baeza, Segovia—, pesado, lento de un lado y altivo del otro, seguido, con un libro deshecho en la mano, ausente siempre de su tránsito monótono.— ... Vi en su casa al poniente, de la calle de Fuencarral, un cuadro de su hermano José, donde Antonio juvenil, jugando a las cartas con su abuela, se pierde, el naipe en la suspensa mano, la mirada partida en los jazmines trianeros del balcón de su madre ingrávida, en una descentrada sonrisa trasparente. Esta sonrisa es, entre las almenas de sus dientes, como el eterno jaramago pasado de luz en lo alto de un murallón a nuestro mar del sudoeste—El Puerto, Rota, Sanlúcar—, comido y ruinoso.—

Con cualquier cosa le basta a su sonrisa y con todo está el sonriente bien hallado. No se ve su propio corpachón; y debe ser, enteramente, para sí mismo, en su cabeza, cuando tanto lo es para los otros, pasado fijo su presencia borrosa y vívida actualidad su hermosa ausencia. Está jirando, como el buey solitario en la noria del

fin del naranjal de Fuentepiña, alrededor de ese punto en que nada se olvida del agua que no acaba de caer del canjilón de las horas muertas, ni de la que aún no se ha estrellado—honda, oscura sombra estrecha abajo—en la elástica base espejeante, del todo.

Siempre, cuando se va Antonio Machado, me lo represento alzada la carta del azar, pensando distraído —perpetuo marinero en tierra eterna—en el hermano viajero del ultramar hispano, héroe confuso y constante de su Del Camino, *ese librito secreto de los callejones y trasmuros del triste, sofocado horizonte.*

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.

(1919-24.)

A ANTONIO MACHADO

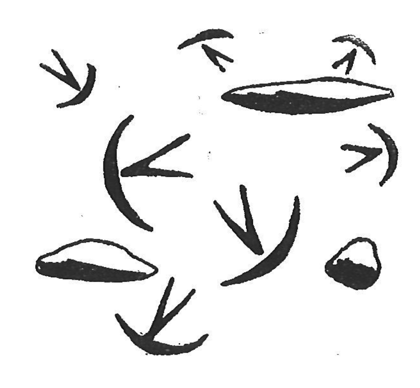
AMISTAD *verdadera, claro espejo*
en donde la ilusión se mira!
... Parecen esas nubes
más bellas, más tranquilas.
Siento esta tarde ardiente, Antonio,
tu corazón entre la brisa.

La tarde huele a gloria.
Apolo inflama fraternales liras,
en un ocaso musical de oro,
como mariposas encendidas;
liras plenas y puras,
de cuerdas de ascuas líquidas,
que guirnaldas de rosas inmortales
decorarán, un día.

Antonio, ¿sientes esta tarde ardiente
mi corazón entre la brisa?

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Laberinto (1910-11).



Requiem pour Antonio Machado

Ton *Ame dénuée de tout sauf de ses morts*
pétrie du cheminement sombre de ton peuple
et sur de désespoir stellaire enfin fondée.
Maître! qu'il est celé ton regard dans les astres
qu'elle est calme la désolation de tes mains
jadis percées de cieux stridents, et devenues
—à jamais effacé le sillon du navire—
pétrels simples sur le bleu drap d'indifférence
jeté sur toi du fond du temps! et que tes yeux
fulgurants de pensée future, ruisselants
d'espaces par-delà les mornes de ce temps
sont armés contre Dieu de fureurs et d'abîmes
et que ton front givré de pleurs est flamboyant
sous le pas acharné des grands chevaux funèbres
et morte que ton Ame est dure dans le chant
veillée hautaine par un ange ailé de sang.

Tu es mort
nos cris sont impuissants comme des cierges
à déchiffrer la face étrange de ta mort
nos yeux glissent sur le marbre de ta vision
nos pas en vain sont engouffrés dans la mémoire
nos mains avec effroi frôlent tes noms massifs
sculptés rauques dans la clameur des morts tandis que seul

parmi les oliviers qui marchent à grands pas
compagnons de ton chant éternel tu t'avances
sous le ciel des cigales noires qui emplit
les pierres et les os des morts d'une onde pure
abstraite et dépouillée en d'arides accents
délivrés de la nef des huées et jetant
au plus errant des nuits leurs sublimes arcades.

A midi quand ton cœur frappe d'aplomb la Mort
quand ta paume incurvée reçoit la dernière ombre
quand le soleil chasse le sang des aqueducs
quand l'argile des pieds s'effrite tant l'approche
est divine de l'aire inviolée que dieu
marqua pour le royal avènemant! expire
herbe, en la profondeur déchirante des parcs
où croulent des palais d'eau pure dans les arbres.

Repose revêtu d'exil comme une bure
roulé dans une terre étrangère et bercé
par l'Espagne fluant sous les monts: plus de larmes
maintenant que ta douleur s'est faite nuit
que ta colombe en désespoir s'est envolée
en hâte vers le libre sol pour y chercher
une palme d'ultime Sang une déserte
palme au gré de ton cœur dans le Non balancée.

Un jour tu reviendras
dans la lumière chaste des déserts
par les torrents de la profonde Espagne et les tombeaux
O jeune mort criblé d'années que tu es beau
toi qui brises l'affreux baiser de la naissance
toi qui danses pierre sur pierre avec transport
et gonfles le drapeau coléreux des blés rouges
par-delà les longs murs de soleil et de poudre
au haut desquels verdit lirre antique la mer.

Pierre Emmanuel

«Le Poète fou suivi de Elégies»

Antonio Machado

En el camino de la eternidad
el ataúd de pino de tu verso.

Y en la caja de pino tu palabra,
ya categorizada en esqueleto.

Delante, todo el viento de Castilla.
Tú detrás, en silencio,
crucificas las manos en la espalda
para ocultar una actitud de rezo.

Francisco Luis Bernárdez

Alcándara.

Sonetos impuntuales

In memoriam
A. Machado.

1

No te perdí de vista, ni de oído,
voz a mis perdiciones lisonjera;
ni te gané, que entonces te perdiera,
perdiéndome al ganarte por perdido.

Te encontré y me encontré, tan sorprendido
de volverte a encontrar, como cualquiera;
como cualquiera y de cualquier manera
hice y deshice en ti mi mal sentido;

que el sentido y razón de consentirme,
voz que el tropiezo de mi voz esconde,
fué partirnos los dos, cuando, al partirme,

me dejaste con voz que no responde,
con silencio mortal, para decirme
que te vuelva a encontrar ¡Dios sabe dónde!

2

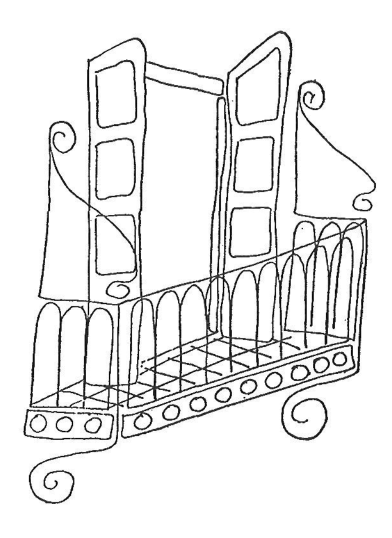
Dios *sabe dónde encuentra el alma asilo*
cuando la angustia del morir la acecha;
sólo Dios sabe dónde fué la flecha,
punzada de los aires, siempre en vilo;

dónde, rompiendo el invisible hilo
que su graciosa libertad desecha,
vibrante por partir, clava derecha
su roto afán con acerado filo;

dónde buscar, certera, la penumbra
del corazón, por fuego rodeada,
llama, oscura en el centro que la alumbra;

dónde se enciende y dónde se consume,
como un eco, una sombra, desangrada
entre las manos que su amor presume.

José Bergamín.



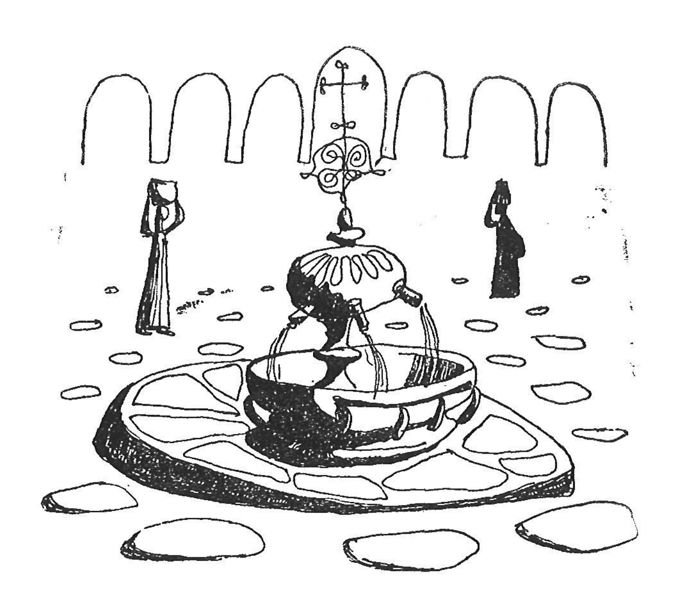
Carta a Antonio Machado

«...y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.»
A. M.

Antonio *Machado, siempre que pienso en ti*
me viene esta palabra «hombre» y esta otra «pobreza»,
me viene la mortaja veraz de sus asuntos,
con tamaño de paciente violonchelo,
con el peso del hombre cuando cae a la muerte.
Hombre «en el buen sentido de la palabra bueno»,
hombre no especial, no escogido, cotidiano,
hombre al que se le ve el traje arrugado,
las moscas del fastidio, el paso lento,
el reloj casi humano de la provincia eterna.

Filósofo de pueblo, de café, de llanura
gris, leo hoy tus versos en la tarde, y la lluvia,
que es andaluza y que parece a veces
una meditación sobre la muerte,
me parece la forma de tu tiempo perdido,
ese árbol luminoso y polvoriento
que tú veías en los días puros.

Tus versos me parecen el milagro
de leer el poema de ese hombre
que no escribe poemas, de aquél que no sabemos
ni siquiera que estamos gravemente olvidándolo
al pasar por la calle en que esperó alguna dicha.



Tuyo es el traje pardo y sentencioso,
pardas son las tertulias de tu casa,
y esas tardes de piedra en que sólo se oye
el silencio goteado como una lenta agua.
¡Oh, qué español eterno y melancólico
sentado junto al muro de su casa,
piensa en tus ojos, ve pasar la vida,
o deja una lectura provinciana
por sostener con el fugaz pariente
un diálogo sencillo y enlutado!

Te rodean las moscas eficaces
que ornamentan el día de tu muerte,
el perfil de unos álamos, el aire
terrestre de la tarde positiva,
la leontina de oro del domingo en un pueblo,
la enjoyada penuria del mediodía sórdido.

Tierra es España, aire y espíritu de tierra,
tierra sufriente en trance de vida o muerte
queriendo conservarlas como amadas hermanas,

peso de Dios, pesar, material peso.
¡Oh, tú nada imaginas! Sólo tierra
humilde y fiel también te ha conmovido;
sólo el pardo y el oro te han tocado
el corazón radioso y polvoriento;
sólo la encina, el pan, esas pobrezas.

Y tus palabras no suenan en el aire, pesan
en la tierra, en el alma, en la tarde mejor. Pasas
con tu grueso de buen hombre triste,
de las finas soledades andaluzas
a Castilla, soledad definitiva.
Cuando las moscas rememoran un pálido comedor
sobre tu cabeza asintiendo los versos de Manrique,
y el reloj al dar las tres ordena una plaza vacía
para vivir sin ilusiones, pasas
taciturno, manual, doméstico hombre
al que puede hablársele de la pariente enferma,
del tiempo, de la vida trivial, perecedera,
sin demasiada solicitud, con nuestro rostro
de estar solos. Tú sonríes
al español que siempre vió en el toro a la muerte,
pues ves que lo terrible son las soledades
y no la soledad, al morir de la vida y no la muerte.

Unas pocas palabras verdaderas, nada más.
Unas pocas palabras verdaderas, y ya puede
la vida morir, el muerto echarse a andar.
No fué con un discurso cómo la luz se hizo
ni cómo se ordenaron las tinieblas.
Unas pocas palabras verdaderas
y la casa y el álamo, una encina,
pueden ir del silencio al gris, al oro,
lo mismo que el palacio del otoño.

Aquel poeta nos dará su manto,
su andar por ese mundo en que todo es poseído;

pero tú, hombre de Dios, nos conmoverás siempre,
con tu polvo irónico alumbrado de polvo,
con tu nombrar discípulos los ecos,
con tu Teresa de Jesús, y más que nada
con ese quehacer tan español que es morirse y estar muerto
y seguirnos hablando y callando todavía.

FINA GARCÍA MARRUZ

ASOMANTE, de la Asociación
de Graduadas de la Univ. de Puerto Rico.

DAVANT LA TOMBA D'ANTONIO MACHADO

LA barca jau damunt la platja
les veles sequen i els filats;
amunt, amunt, una gavina
canta la vida i la claror.

Però el xiprer, voltat de tombes,
palpa amb ses rels la freda mort
i la foscor apresonada
sota les tapes dels taüts.

Què diu el rossinyol, que passa
i pren alè damunt la creu?
Diu que la vida és bella, bella,
com un perfil de Llibertat.

Diu als que ja no el poden veure
que el cel és blau i blau el mar...
Per que és que tots els cementiris
estan voltats per quatre murs?

Els pescadors que s'hi reposen
tenen creuetes i retrats;

i els colliurenchs morts a la guerre
escarapel·les de colors.

Tots els diumenges a la tarda
hi van les velles de l'indret;
van a arrencar-hi les herbetes,
van a regar-hi els roserets.

En caure el sol totes se'n tornen
per petits grups, xerrant, xerrant;
de llàgrimes se'n van lleugeres,
se'n van lleugeres d'amistat.

Sovint, passant davant sa tomba
sense saber ben bé qui ets,
pensen «ací jau aquell home
que tingué un bel enterrament...»

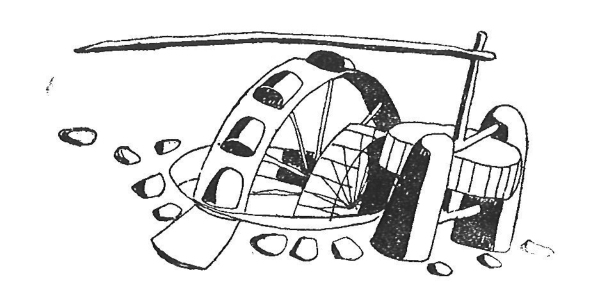
Damunt la llosa ben deserta,
sense cap data ni cap nom,
tota blanca, de pedra marbre,
s'hi plau la lluna perquè lluu.

I viu per tu la lluna clara
i cada estrella viu per tu,
i tot respira poesía
como si el teu verb s'hi esparramés...

I res no et dol lluny de la pàtria
tant que vacilla l'avenir,
car si «a Collioure fa bon viure»,
també deu fer-hi bon morir...

GUMERSIND GOMILA

(La plage brûlante.
Edit. S. E. O. Toulouse, 1944.)



ANTONIO MACHADO

Ten, viajero, ten, no sigas;
enmudece aquí tu paso;
hay al lado del camino
un poco de cielo andando.
Acércate al río y toma
la eternidad de tu mano.
Acércate al agua y bebe...
calma tu sed recordando
que aún es agua lo que ha sido
fuente de Antonio Machado.

MANUEL DEL CABRAL.

Un poema en memoria de Antonio Machado

Qué lejana Castilla. Cuando olía Castilla
casi las flores de la primavera.
Cielo morado. Estrella de luz. Tierra amarilla.
Soledad que desborda su frontera.

No sé quién te nos roba, quién te nos arrebata,
qué viento torvo roba tus canciones.
Junto al astro de plata brillan alas de plata.
(Baja la muerte desde los aviones.)

Detrás, las piedras duras de Castilla, y enfrente,
la rosa que da al aire su fragancia,
la nostalgia que avivan, irremediablemente,
los ríos claros de la dulce Francia.

Y después, sólo queda evocar, resignarse,
cerrar los ojos, apurar la sombra,
cerrar los ojos, desencadenarse
en esa inmensidad que no se nombra.

¿No oyes cómo te llaman? Madera de tu leño,
voces extrañas te querrán herir.
Por mucho que batallen no podrán conseguir
interrumpir tu sueño.

Pero tú, muerto. Tú, desterrado. Tallados
los mansos ojos en la piedra dura.
Para no ver. En piedra. Para no ver. Cerrados.
Para no contemplar tanta amargura.

José Hierro

Santander, 1949.

A Antonio Machado

Ha rendido el poeta su jornada...
Brilla en el ancho azul otro lucero
y otro rosal florece en el sendero
que conduce a la última posada...

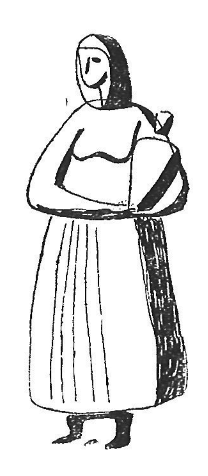
Corre la muerte, en la traición montada:
La sigue, a trancos, el sepulturero...
Todo precario, bajo y embustero:
sólo verdad una palabra: Nada...

Pobre, desamparado, fugitivo,
roto el pecho de amor, la lira rota:
pega el salto mortal definitivo...

Era Antonio Machado de Sevilla;
pero, en su verso inimitable, flota
la cárdena relumbre de Castilla.

Pedro Luis de Gálvez.





CONTIGO, *Antonio, Antonio Machado,*
contigo quisiera pasear,
por mañana de sierra, noche de río
o nacimiento lunar.

Serenas palabras que fueras diciendo
—hojas al viento a volar.
Tú eras el árbol, el árbol, Antonio,
con su alma preliminar.

Tú eras el árbol andando en la tierra,
con raíces vivas, pájaros, cantar.
Contigo, contigo, Antonio Machado,
me gustaría pasear.

Por montes y valles ir andando, andando
y, entre cazadores que van a cazar,
oír tus lebreles que van tras la luna,
corza blanca a volar.

CECILIA MEIRELES.
(Brasil.)

DOS VERSIONES INGLESAS DE POEMAS MACHADIANOS

THE SQUARE HAS A TOWER

THE *square has a tower,*
The tower a balcony,
The balcony a lady,
The lady a white flower.
A gentleman passed by —
— Who knows why he passed! —
He carried away the square
With its balcony and tower,
Its lady and white flower.

IBERIA'S GOD

LIKE *the archer and gamester of the song,*
Iberian man did keep
An arrow against the Lord, who long
Did shower the corn with hail, laid waste
The fruits of autumn: and he did keep
«Glory to Thee» within his soul
For the Lord who scattereth seeds of rye
And wheat to yield him blessed bread
When the morrow's dawn be nigth.

»Lord of misery! Since I do wait
And fear, I hymn thee now
Yet though I pray an evil weight

Of blasphemy my heart bows down
To earth.

»O Lord who dost increase the task
Of making soil yield bread, I know
Thy might and I am conscious of
My bonds. Lord of summer clouds
Which set the broad wide fields abrim,
Lord of parched autumn, Lord of snow
Fallen too late, Lord of that glow
Of scorching heat, which seareth sneaves!

»Lord who didst make the coloured arch
Curving over the fields of pasture
Lord of the fruits which worms do gnaw
Lord of the lonely huts destroyed
By the fury of windy March.
Thy breath imbues
The cottage fire with life, thy light
Ripens the golden grain; at e'en
On the day of Saint John, thy holy hand
Curdles the heart within the olive green.

»Master of wealth and poverty
Of fortune ill and good; the rich
Thou dost endow with idleness
And favours, while the poor
Thou givest hope — and misery.

»Oh Lord, great Lord! The year
Revolveth like a wheel eternal
In whose great turning I did see
My seed thrown forth, endangered
As much as is the gambler's coin
Thrown upon a field of chance.

»To-day thou want a father, Lord—
Remorseles yesterday
Thou like god Janus, hast two faces
One is of love, the other vengeance
Shows. And so to thee
Cast on the winds shall be
My prayer, like the gamester's die
Half blasphemy — half hope!»

He thus insulting God
Upon His altars, scorning fate's frown,
Did also, one time dream
Roadways over far seas, he said:
«God is the roadway o'er the rimless sea.»

Is it not he who set God over war,
Beyond destiny,
Beyond earth, beyond death,
Beyond the sea?

Did he not give the Iberian oak
Unto God's fire, that noble branch
Which joined with God in one pure flame
In the hallowed blaze?

And yet to-day... What matters a day?
For these new lares
There is many a fresh cool forest glade
And green wood neath the proud oaks'shade.

Still a broad fatherland is waiting
To be furrowed by the curving plough;
For God's grain there is always soil
Neath burdocks, weeds and thistledown.

What matters a day? Yesterday looks
To the morrow, which seeks eternity:
Men of Spain, the past is not dead
To-morrow and yesterday cannot be.

Who has looked on the face of Spain's great God?
My heart awaits
That Iberian man whose mighty hand
Shall carve in strong Castilian oak
The grim god of a dull grey land.





AL ANDAR SE HACE CAMINO

OBSERVACIONES SOBRE ANTONIO MACHADO

POR

CARLO BO

La poesía de Antonio Machado se ha desarrollado exclusivamente alrededor de un solo punto, con una convicción ambiciosa de resultado. Una vida poética decidida en tan pocos elementos confiere hasta al último toda la responsabilidad y un carácter difícil. Si hay en ella una purificación es preciso saberla buscar, en la superficie no queda rastro, todo es evidente, pero con una evidencia justificada, es decir, fruto de un entero y cumplido proceso íntimo. Conviene, por tanto, suprimir toda idea de gratuidad a los resultados completos, a estos movimientos de una agilidad tan sorprendente.

Su obra, considerada según medidas simplistas, corre el peligro de aparecer como lo contrario de lo que verdaderamente es, acabaría por darnos un Machado víctima inmediata de su propia voz, clara, honesta, concreta. Si no fuera porque una tal belleza de movimientos, un desenvolvimiento vigilado y organizado según una medida de inteligencia, tienden a demostrar la memoria obtenida en una experiencia que se confunde con la vida misma, la palabra definitiva en vez de un razonamiento sentido y comprendido.

En otros textos parecidos, en los que a primera vista nos sentimos confiados a la riqueza natural de las voces, no es fácil discernir la parte justa que pone la voluntad, aquello que ha sido el ejercicio espiritual del poeta, a la vez que es preciso establecer en qué medida ha quedado reducido el sentido de la fuerza instintiva. Así hay siempre una diferencia entre lo que nos suena a recuerdo aceptado como ímpetu de la sensualidad y la defensa íntima de la memoria. En Machado, si somos llevados primero a abandonarnos a una ilustración espontánea de las sensaciones, se pasa enseguida a una evocación tratada como *leit-motiv*, a la preferencia por la frase cerrada, convencional, en fin, a una retórica de atmósfera. Impresión que se encuentra justificada tal vez por la pobreza de sus motivos, por la esencialidad de su atención poética, mientras que en realidad su palabra corriente, dotada de la mayor intensidad, expresa la fuerza de su vida y no sólo los límites naturales. Es la suya una riqueza vertical que, por otra parte, no se daña a sí misma con violencias o movimientos ilógicos, sino tiende a consagrarse en un patrimonio de memoria. En sus versos más evidentes, donde el juego de los colores parece el único, en sus momentos en apariencia más íntimos (en cuanto exigen un carácter de intimidad), hay, mirando con atención más allá de una transparencia tan milagrosa, una unión directa con aquello que constituye el retraso o tiempo lento de su poesía : y entonces las palabras no se dejan arrastrar por el giro confuso y sentimental de la frase, sino quedan situadas en su preciso sentido, y alcanzan el límite de su valor, en su función de paciencia y no sólo en un juego externo de placer. No aparece en él una tentativa parcial de emoción, el gusto por transportar al lector a un ficticio aislamiento de sí mismo, y en realidad al fácil engaño del tiempo, a una disminución de los intereses reales. Machado no sacrifica nada a una poesía de voluntad reducida y perdida en un modo demasiado fácil de exasperación, a una poesía basada sobre un compromiso natural de intención mínima. El nombre de Verlaine (reduciendo por otra parte el Verlaine válido al más fácil de recordar, a los ejemplos consagrados por el gusto invariable

de los antologistas), sirve muy poco hablando de Machado, o al menos sirve tan sólo indirectamente. En el peor Verlaine, es decir, en el más entregado a la moda del tiempo, no se va más allá de una extenuación de los movimientos en su voluntad de abandono, no hay nada más en él que la tentativa natural de reducirse al ámbito de la sensación, de no decidirse nunca en el juego de las incitaciones inmediatas, de aceptar por *nonchalance.* Si hay evocación será solamente un modo externo de elegancia, una figura retórica siempre sin encono, ligera, o todo lo más una música sin posibilidad de interpretación, de secreto exclusivo. En Machado, en cambio, donde a pesar de todo existen también tantas modalidades semejantes y engañadoras, no se trata nunca de decadencia, de una frase que pueda poseer en última instancia una virtud propia y particular, no hay una libertad absoluta de movimientos, sino apenas una disposición de relaciones, una red de afinidades, y la evocación es aceptada en tanto que forma parte del desenvolvimiento de una dirección íntima, y siempre que el término alcanzado ofrezca una visión nueva, una cifra más alta que las del cálculo originario.

¡Oh tierras de Alvargonzález
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma!

Donde se da una tal perfección de equilibrio en los movimientos utilizados, se aspira a la idea de una figura, en vez de disiparse en una falta de voluntad indefensa, expectativa por naturaleza. Para Machado existe el peligro contrario, es decir, se deja fácilmente arrastrar a una figura aritmética, a una ejecución natural del propio movimiento; y en sus *Proverbios* se halla ejemplificada esa manía de atenerse a una satisfacción absoluta y exclusivamente externa de la propia búsqueda. Este Machado menor y de una ambición demasiado simplistamente clásica no va más allá de un pasatiempo serio, y ni siquiera exige la medida de la satisfacción, el contacto con una verdad

superior; el poeta se confunde voluntariamente con el puntual y neto expositor de una especie de filosofía reducida a constataciones inmediatas, y aún a figuraciones insinceras e inútiles.

En preguntar lo que sabes
el tiempo no has de perder...
Y a preguntas sin respuesta
¿quién te podrá responder?

o bien

De lo que llaman los hombres
virtud, justicia y bondad,
una mitad es envidia
y la otra no es caridad.

o algo más conseguido, como

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.

*

Todo pasa y todo queda;
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

Ejercicios muy bellos, de una absoluta proporción, pero donde, sin embargo, no podemos considerar más que la precisión de los desenvolvimientos y la correspondencia numérica entre ellos, mientras todo queda sacrificado a un prejuicio anterior, aunque sea a una verdad, pero con tal fuerza que resulta extraño y representativo todo motivo poético. Sólo que estos resultados negativos adquieren un gran significado si se limitan a su función resolutiva y se relacionan con la labor inicial o anterior de la poesía de Machado. En él, en efecto, raramente se encuentran movimientos libres, una iluminación válida por sí misma y en relación futura con su tarea de conocimiento; a menudo nos encontramos frente a unos ecos sofocados y transmutados en símbolos vitales, sorprendemos al poeta que labora para darle una solución al propio tiempo desvivido.

Alrededor de una violenta imagen de no-poesía, Machado debe obtener la poesía a base de un anulamiento de la realidad, digo anulamiento por negación de significado, esto es, dejando al objeto otra vez un valor de símbolo, el sentido concreto de memoria. Los detalles de la realidad deben perder toda voluntad de encono, abolir su presencia polémica para permanecer sólo como objetos ricos de una pureza inalterable: objetos poéticos. Por sí mismos y por su disposición obtienen por fin un valor de mitología natural y dominan al poeta en la medida justa de su piedad abierta, de su presencia absoluta y desencantada: son, en fin, palabras llanas, escogidas en el área reconquistada de la memoria: materia de un mundo inevitable para Machado, si bien su poesía no es como deseaba (véase la carta a Gerardo Diego en la *Antología poética* de este último), *palabra esencial en el tiempo*.

Machado, en definitiva, se ha engañado sobre el modo de alcanzar su poesía, pero ha visto claro aquello que constituía su materia, ha sabido decir de qué estaba hecha. Así no ha querido nunca alejarse de un paisaje transportado a la memoria y conservado en ella como voluntad poética, y en las redes de los propios objetos ha situado la solución del tiempo, ha alcanzado una íntima correspondencia entre el ejemplo y el sentimiento, entre la figura y la sensación en una exclamación toda hacia adentro, apenas pronunciada, de valores alusivos. El modo de interrogar consiste para él en el acto mismo e impuro de la enunciación, las palabras-objetos están cargadas con un peso de memoria y además de su historia nos dan el sentido de su naturaleza. A una tal violencia mantenida tan enteramente el poeta no ha podido oponer tampoco válidamente el ejercicio literario y la dosificación de las influencias. El lector, en él, ha quedado en definitiva sin importancia real, con una evidencia marginal y dueño de sus propios movimientos.

Por ejemplo, en estos versos suyos primeros:

Fué una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...
La fuente sonaba.

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta.

es fácil separar lo que es debido a una reiteración del d'Annunzio más voluntariamente musical y abandonado del *Paradisíaco:* son, por así decirlo, apuntes que permanecen como imágenes sobrentendidas, en una complacencia indiferente al texto y a su primaria voluntad interior. Y, por otra parte, consigue detenerse apenas se da cuenta de que trabaja sobre un motivo, opone al encanto una fuerza (no es ahora el momento de ver en qué consiste la naturaleza de esa fuerza, su peculiaridad). Precisamente con la ayuda de esa fuerza Machado se acercó poco a poco a la realidad más absoluta de su poesía, se consagró al agotamiento de la voluntad lírica: su verdadera tarea consiste en esta tentativa de superar todos los valores de las imágenes con el encanto común y corriente de la realidad. Es menester fijarse en su intención de no ceder al acento, de obtener la verdad de la situación natural de la palabra: su frase debe ser consumada individualmente y poco a poco en todos sus aspectos posibles. El aliento tiene una medida rápida y una verdad suya, se acaba en el instante: esto es, no debe ser aquí la especulación del abandono de parte de la frase. Machado no intenta más que raramente el juego de la indecisión, la magia inherente al cálculo de las probabilidades reales. Prefiere más bien una obediencia lineal, un respeto a las formas simples, limitarse a una voluntad de movimientos cerrados. Pero, precisamente, todo su verso es una pregunta directa, dura: en una poesía que, en apariencia, podría fácilmente reducirse al movimiento del anhelo, Machado ha querido mostrar la sola vida del aliento, el sentido de una vida mantenida sin especulaciones de orden superior, libre de esas preguntas imposibles en las que coincidía tanta poesía europea.

La realidad más humildemente sentida con deseo de claridad proporcionaba a Machado un límite infranqueable, constituía un misterio aparente, aceptado naturalmente. De aquí se

deriva no sólo la entereza de sus sustantivos, sino también la neta decisión de los colores, una vida entera del adjetivo.

Cuando dice:

¡Viejos olivos sedientos
bajo el claro sol del día,
olivares polvorientos
del campo de Andalucía!
....
¡Olivares coloridos
de una tarde anaranjada:
olivares rebruñidos
bajo la luna argentada!
Olivares centellados
en las tardes cenicientas,
bajo los cielos preñados
de tormentas...

no busca tanto la satisfacción que puede proceder de una exclamación llena de significado, desde un ángulo abierto y en suspenso sobre el tiempo común de nuestros días, en suma, desde un modo artificial de hacer coincidir una mayor verdad con la interpretación de un significado del mundo, sino que más bien se acerca a esos límites extremos de su mundo para escuchar la respuesta del propio espíritu, establece con decisión un contacto del cual puede brotar la palabra más probable: aquella que tal vez para él no ha sido nunca esencial.

No existen aquí, para él, prejuicios absolutos de color o de sonido: su naturalidad posee otro sentido y tal vez mayores pretensiones, no es esencial, gratuita, sino ofrecida a una voluntad superior. A Machado no le invaden preocupaciones por una belleza sensual, y no cree en una dialéctica del objeto enderezada hacia un placer externo, hacia una consecuencia hedonística. D'Annunzio nos sirve aún ese d'Annunzio todavía hoy tan insospechadamante rico de los años ochenta a noventa. Si nos fijamos en *La Chimera,* hay allí una aceptación del mundo que se aquieta en un orden de sensaciones, y la poesía es aún una imagen que puede resistir bajo una onda de invocaciones, bajo una exaltación que es medida anticipada de sí misma. En Machado no tenemos ninguna renuncia en favor de

una verdad por inducción, por transparencia milagrosa. La visión del mundo es un preguntar, soporta a la voluntad, si bien ésta no es a menudo más que una función de presencia, de atención de la inteligencia. El modo de sentir la realidad forma la naturaleza de su poesía; esto es, no supone más que un trabajo del espíritu. Hasta tal punto que, si tuviéramos alguna objeción que hacerle, sería ésta: el haber limitado así la búsqueda del propio espíritu a una realidad disminuída en sus límites, agotada en su acepción temporal más inmediata. Pero también su respuesta ha sido decidida dentro de la propia intimidad (de aquí proviene aún la aparente pobreza de las palabras, el estilo desnudo y simple, la intención natural de la frase), escandida por unas pocas voces, pero con una escansión del conjunto sentida *a rebours*, interiorizada, recogida en sí misma y vecina de buen grado de una gravedad y un comportamiento espiritual.

Y seguramente uno de sus méritos como poeta está en esta toma de posesión de sí mismo, en el control tan violentamente impuesto a los peligros de la sensibilidad. Trabajo, éste, llevado a cabo por nuestro poeta en todos sentidos: en su especulación visual, en el examen de una realidad separada e incompleta. De aquí la identidad entre mundo y campo, entre paisaje y campo, entre tierra y tierras: toda una serie de coincidencias resulta válida gracias a la total participación del autor. A una tal sanción de las intenciones, de la voluntad, ha respondido la realidad con una imagen recompuesta y movida por una especulación simbólica, en una solución didascálica sobrentendida, en una acción directa de elementos poéticos. En tal sentido, no podemos escoger nada mejor que los versos a José María Palacio. Especialmente cuando pregunta:

¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos?...
....
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
....

¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
....
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?

el sentido del elemento poético, la situación alcanzada, encaminan el movimiento a una voluntad de catálogo, y entonces se duda de la pureza del cálculo de toda la frase que, ejemplo único en todo Machado, tiene aquí un desenvolvimiento persuasivo y directo, por medio de una escala matemáticamente musical. Tenemos aquí la sorpresa de un ritmo que se vuelve complacido hacia una cadencia íntima o, mejor dicho, hacía una pregunta que se perpetúa en la dulce evidencia de los elementos poéticos, hasta el momento de un ruego que es una resolución :

en una tarde azul sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

Que es la manera precisa de hacer coincidir una realidad retenida por la memoria con una nueva y semejante realidad, objeto de idénticas búsquedas, instrumento de una igual vida. Hay aquí la noción construída de un mundo válido por sí que puede soportar la confrontación con el mejor y más secreto de dentro de nosotros mismos, que cede a una serie de noticias aceptadas sin demasiadas especulaciones. La poesía de Machado no rechaza la ayuda de un problema, más bien diríamos que lo provoca en la práctica, pero posee la defensa de una solución contemporánea del problema; es la probable situación de una respuesta anticipada. El poeta sugiere y después elimina, en una duda no enunciada, la confirmación. Puede suceder que en este frente único, en esta ecuación universal, apoyada sobre la interpretación del mundo, vivan los más graves límites de su poesía. Machado ha cedido al misterio los puntos más importantes, pero quitándoles todo valor; las cosas que no se pueden saber acaban por no existir para él. Nuestras reservas comprenden y alcanzan indirectamente

a las avanzadas por él sobre los poetas españoles más jóvenes, sobre las últimas tendencias de aquella poesía anterior a la guerra civil.

Antonio Machado sostenía que: «... al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida, que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada», y añadía: «Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva.» (Siempre en la carta citada a Gerardo Diego.)

Ahora bien: de esta fallida traducción de los valores temporales nace su gravedad, un modo inútil de razón sentida y no correspondida. Identificó el pensar en el tiempo propio con una emoción derivada de las imágenes construídas por un particular crepuscularismo, sin las últimas cadencias del sentimentalismo. Tal vez confunde una honestidad inútil con ciertos movimientos firmes, fijos, referidos a objetos sin profundidad. La vida remitida a un orden inferior de leyenda, y no importa de qué manera conducida o a través de qué modos de arte, se asemeja en definitiva demasiado a un espejo ideal de verdad aplicada. Aquello que los más jóvenes que él habían comprendido (tal vez por sugerencias recogidas en las escuelas poéticas europeas, y, por otra parte, no era necesario esperar al superrealismo, cuando Machado lo hubiera podido encontrar todo en la lectura de Baudelaire, en los intentos tan significativos de Mallarmé), lo que hacían un García Lorca o un Rafael Alberti era justamente no decidir la posible verdad en los límites mismos de la realidad evidente, de no posponerlos al hecho de una situación, a una conclusión que se identificase con el movimiento alcanzado por una imagen de paisaje. Al seguir a Machado nos constreñimos a un secreto, por otra parte bien dotado, total, exclusivo: la realidad, sentida tal cual es, aceptada en su dialéctica más inmediata, es el más severo respeto concedido a un misterio, del cual no es lícito ni siquiera suponer el sentido. Ahora

bien: los intentos de los poetas más jóvenes tenían al menos esto de válido: situar los orígenes de un camino nuevo sobre el cual vive la verdad. Recoger en su ansia (no me refiero a los resultados particulares) el sentido de otra respuesta, la presencia de todas las otras posibilidades. Si no, se cae sin remedio en la historia de su poesía, y los *Proverbios* quieren ser la suma de toda ella, el sentido de la experiencia, el fruto de la poesía: y el testimonio está en el *Cancionero apócrifo* de Abel Martín.

Por eso conviene releer al menos dos párrafos de la estética que atribuye a Abel Martín.

«Problema de la lírica: la materia en que las artes trabajan, sin excluir del todo a la música, pero excluyendo a la poesía, es algo no configurado por el espíritu: piedra, bronce, substancias colorantes, aire que vibra, materia bruta, en suma, de cuyas leyes que la ciencia investiga, el artista, como tal, nada entiende. También le es dado al poeta su material, el lenguaje, como al escultor el mármol o el bronce. En él ha de ver, por de pronto, lo que aún no ha recibido forma, lo que va a ser, después de su labor, sustentáculo de un mundo ideal. Pero mientras el artista de otras artes comienza venciendo resistencias de la materia bruta, el poeta lucha con una nueva clase de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su material. Las palabras, a diferencia de las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación. La palabra es, en parte, valor de cambio, producto social, instrumento de objetividad (objetividad en este caso significa convención entre sujetos), y el poeta pretende hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo. Entre la palabra usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre una moneda y una joya del mismo metal. El poeta hace joyel de la moneda. ¿Cómo? La respuesta es difícil. El aurífice puede deshacer la moneda y aun fundir el metal para darle después nueva for-

ma, aunque no caprichosa y arbitraria. Pero al poeta no le es dado deshacer la moneda para labrar su joya. Su material de trabajo no es el elemento sensible en que el lenguaje se apoya (el sonido), sino aquellas significaciones de lo humano que la palabra, como tal, contiene. Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos.»

Y: «Todas las formas de la objetividad, o apariencias de lo objetivo, son, con excepción del arte, productos de desubjetivación, tienden a formas espaciales y temporales puras: figuras, números, conceptos. Su objetividad quiere decir, ante todo, homogeneidad, descualificación de lo esencialmente cualitativo. Por eso, espacio y tiempo, límites del trabajo descualificador de lo sensible, son condiciones *sine qua non* de ellas, lógicamente previas o, como dice Kant, *a priori*. Sólo a este precio se consigue en la ciencia la objetividad, la ilusión del objeto, del ser que no es. El impulso hacia lo otro inasequible, realiza un trabajo homogeneizador, crea la sombra del ser. Pensar es, ahora, descualificar, homogeneizar. La materia pensada se resuelve en átomos; el cambio substancial, en movimientos de partículas inmutables en el espacio... Necesita, pues, el pensar poético una nueva dialéctica, sin negaciones ni contrarios, que Abel Martín llama lírica y, otras veces, mágica, la lógica del cambio sustancial o devenir inmóvil, del ser cambiando o el cambio siendo.» Ahora bien: es preciso añadir inmediatamente a estas reglas (de las que a primera vista acierta uno a captar el peligroso sentido paradójico y el peso de la estructura) la última indicación de Machado sobre el *arte* poética de Juan de Mairena.

Machado insiste inmediatamente sobre *el poeta del tiempo*:

«Sostenía Mairena que la poesía era un arte temporal —lo que ya habían dicho muchos antes que él— y que la temporalidad propia de la lírica sólo podía encontrarse en sus versos, plenamente expresada.»

Y siempre, a través de la voz directa de Mairena, indirecta de Machado: «Todos los medios de que se vale el poeta:

cantidad, medida, acentuación, pausas, rima, las imágenes mismas, por su enunciación en serie, son elementos temporales.» Continuando así hacia otras cuestiones particulares que en un examen más atento de Machado (donde tendríamos el deber, por otra parte, de probar los resultados y documentar las intenciones), quedarían en primer plano. Aquí ha sido suficiente alumbrar un camino, poner de relieve su importancia y hacer ver la continuidad de los intereses poéticos de Machado. En substancia, es sobre esta ambición de ser *el poeta del tiempo* sobre la que descansa la fuerza de su lírica y el origen de sus defectos. Hasta un cierto punto, la pureza del clima, la de los elementos poéticos, la esencialidad de su labor se han circunscrito a un círculo vicioso de la palabra. Para él no se trata de una especulación metafísica dentro de los límites de un lenguaje particular, donde ya la enunciación fuese el máximo posible de la imagen ultrasensible: más bien si ha habido un trabajo, ha sido en dirección contraria, a la palabra se le ha querido dejar todo su patrimonio de color, de una condición poética naturalmente resuelta. Palabra y medida, cantidad y ritmo, desarrollan solamente una intención que, a causa de una oscura piedad, podría recogerse sobre sí misma. La fuerza de Machado se ha gastado entera en sostener en una aparente fijeza, como una mínima verdad revelada, una sensación que en la historia de su alma ha adquirido el valor ficticio de idea, de pensamiento poético. Este juego posterior e ilusorio de imágenes consiguientes y repetibles (casi, diría, espontáneas y extrañas a su espíritu dispuesto en un tal sentido) ocupaba el puesto de la materia poética: descubría una obediente cantera de elementos de la cual sacar y desenvolver numéricamente su propio acento. En un cierto momento se trató para él casi exclusivamente de un inteligente ejercicio de equilibrio: había entre su texto claro y la anterior realidad reducida el respeto mantenido de las proporciones. Solamente en este sentido podemos reconocer que ha empleado a menudo las palabras esenciales, pero de una esencialidad que debe existir sin el escandallo del lector,

confiada a nuestra voluntad de crédito. Ha pensado que debía situar las conclusiones de su poesía fuera de una razón inclinada al examen del tiempo, se ha preocupado de obtener para ella una especial cualidad de eternidad decidida en absoluto por una idea exacta y cerrada del tiempo. Ahora bien: si algo se hubiera podido hacer con tal propósito, debería haber arrancado de la noción inicial, escogiendo con anterioridad sus propios movimientos, fijándolos y analizándolos en su origen. Así, Machado hubiera podido evitar los errores y un procedimiento poético basado sobre la reiteración de la realidad, sobre una realidad aceptada como si fuera la más alta verdad posible. De esta manera, en cambio, a la normal exclamación de cada uno de sus actos no le hubiera correspondido una postrera e inevitable interrogación.

¡Oh soledad, mi sola compañía,
oh musa del portento, que el vocablo
diste a mi voz que nunca te pedía!
responde a mi pregunta: ¿con quién hablo?

Es menester que le sonsaquemos al último Machado. Hay en él, por fin, una absoluta falta de fe en vez de una certeza que parecía tan antigua y provista de una fuerza natural. La pregunta que debiera haber sido inicial (esa pregunta que, a través de sus jóvenes colegas de España, echaba en cara a los más sinceros poetas del mundo y que había dejado a un lado como un mensaje inútil y peligroso), se convertía ahora en sustitución de la realidad, brotaba precisamente de esta segunda y dolorosa insistencia. Machado permanecía sorprendido en el milagro de identidad por él obtenido, de confrontación con el tiempo menor directamente soportada, de dependencia y aquiescencia a los límites de sus objetos poéticos. Una correspondencia natural tan perfecta ha dado lugar, sobre una fallida reacción a los colores, sobre la sujeción de esa música literalmente interpretada, a una ilógica mitología de sentimientos: las leyes de su poesía le han sido dictadas por sensaciones intactas y persistentes. Machado se deslizaba

en un empeño de filosofía o, para ser más precisos, de una ideología que fuera sólo la nomenclatura de sus propias horas, un calendario razonado de sus años, sobre las reservas espontáneas de las imágenes, sobre la quiebra de los hábitos más naturales. Abel Martín, Juan de Mairena han nacido entonces, aunque nosotros lo hayamos sabido más tarde, en su última época. Querían ser una imagen y son una historia, a menudo bajo el signo de la polémica.

Por eso, ¿hasta qué punto conviene aceptar la conclusión de Angel Valbuena Prat sobre Antonio Machado, la definición de su valor como «idealización de ambiente»? Yo creo que no hay que tomarla en sus límites estrictos. Algo ha habido aquí que ha ido más allá de las intenciones, la fuerza de una regla que en sustancia coincidía con su propia naturaleza. Este mejor Machado se eleva sobre la otra parte que podría parecer menor, la más fácil y ligera del poeta, y sólo una reducción hecha a su voz, la transparencia filtrada del razonamiento, cierto movimiento por encima del ritmo, nos dan un Machado bastante más preciso y cercano a la verdadera realidad. En este sentido procuramos sorprender una cadencia que no sea sólo la respuesta natural, la estructura superpuesta a un motivo tomado de una idea; sentimos una participación que permanece oscura y, por ende, palpitante de verdad y de vida. No es ya sólo el poeta que se extiende en la monumentalidad de los propios motivos («Tierra inmortal, Castilla de la muerte». «Cómo en el alto llano tu figura». «En estos campos de la tierra mía»), sino que se cierra a la mitad de la voz, que reconoce el misterio del propio razonar, el transparecer de otra verdad.

¡Oh soledad, mi sola compañía...!

en donde la segunda parte del verso retorna por debajo de la primera para caer en el centro mismo de la voz del poeta, en una interrogación satisfecha, de pura andadura espiritual. Un Machado así supera sus límites, los prejuicios de la voluntad; crea, en fin, la posibilidad de otro dominio, rico de aquellas

refutaciones necesarias a las primeras decisiones del texto inmediato.

Cuando se muestra más indeciso, aparentemente más distante de una solución, como:

Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda
....
Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,

(donde, sin embargo, parece inevitable un compromiso a base de una frase arrastrada al *cantábile)* le presta una repetición de situación, que es ya por sí misma una manera cumplida de interpretar, para desarrollar la vida de sus, por otra parte, debilísimos argumentos en un puro movimiento de poesía.

Mientras, otras veces, cuando se entrega sólo a una ambición visual, allí donde encontramos ese Machado teórico, principalmente preocupado por la realidad, como:

¡Oh Soria, cuando miro los frescos naranjales
cargados de perfume, y el campo enverdecido,
abiertos los jazmines, maduros los trigales,
azules las montañas y el olivar florido.

no se obtiene más que una falsa conclusión, anulada por la misma perentoriedad de una inútil noticia:

Yo sé la encina roja...

y, en definitiva, no se va más allá de una constatación que es la última violencia ejercida sobre una insatisfecha intención lírica:

En la desesperanza y en la melancolía
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.
Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
por los floridos valles, mi corazón te lleva.

Mirándolo bien, y de modo distinto a cuanto pudiera deducirse de la evidencia del procedimiento, éste es el Machado

menos necesario y fácil de hallar precisamente en una restitución literaria de vicisitudes poéticas. Aquel otro, en cambio, que nos gusta llamar Machado menor y mayor, en su ofrecida y declarada literaturidad de los temas, si lo confrontamos con otras situaciones lírica de su tiempo (como acento mayor conviene pensar en Juan Ramón Jiménez, y más particularmente en el poeta tan indispensable y adherente de *Pastorales:* recordad

Tristeza dulce del campo.
La tarde viene cayendo.
De las praderas segadas
llega un suave olor a heno),

resulta iluminado por entero. De la vecindad, de la confrontación de los dos movimientos nace el verdadero conocimiento de Machado.

Este extraño poeta, de una fuerza, de una riqueza tan particular, ha expiado su continua sujeción a la realidad más vulgar, más humildemente aceptada en sus límites, sin historia, y válidos para el encaminamiento de una noción. Independientemente de la cuestión de sus resultados, ha sabido conquistar para el propio razonamiento secreto el movimiento natural de sus palabras y en este oponerse y abandonarse.

Antonio Machado consiguió sobre todo encontrar en tanta realidad sentida, en tanta ley de instrumentos, una ecuación, de la cual nos gusta calcular entre nosotros el peligro y que él secretamente quería cantar:

La tierra no revive, el campo sueña...

como una simple noticia, una noticia repetida.

Carlo Bo.
Univ. de URBINO (Italia).

COMENTARIO A UNOS POCOS POEMAS DE ANTONIO MACHADO

POR

LUIS FELIPE VIVANCO

Antonio Machado, el fatal.
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.

VEINTINUEVE *de abril de 1913. Es una fecha poética memorable, pero que no debemos sacar demasiado a la luz, sino conservarla en nuestra intimidad lo más aparte posible, fuera del curso oficial de las conmemoraciones. En este día, en la ciudad de Baeza,* pobre y señora*—¿cómo fué, en realidad, este día en la ciudad de Baeza?—, fecha Antonio Machado su poema esencial de palabras buenas—sin una sola metáfora, sin una sola idea—, dirigido a José María Palacio. Si algún modernismo hubo en su verso, aquí ha desaparecido del todo. (Claro es que ya había desaparecido mucho antes.) Todo lo que, según preceptistas o estilistas constituye el lenguaje poético ha desaparecido aquí casi del todo. (Pero también había desaparecido mucho antes.) ¿Qué son, entonces, estas palabras que son poesía sin llegar a ser lenguaje poético; es más, sin necesidad de serlo? Son, claro está, el lenguaje poético más verdadero. ¿El más vulgar, por así decirlo, el más puesto en poesía según la fórmula irónica de Mairena?*

Este poema dirigido a Palacio forma, junto con los que le preceden desde el del olmo seco *y el que inmediatamente le sigue—unos pocos poemas, nada más, que apenas pasan de doce—, la única cumbre de poesía española contemporánea que se puede poner al par de las*

Coplas de Manrique, o del Cántico *de San Juan, o de ese grupo, también reducido, de poemas religiosos de Lope: media docena de sonetos y la* Canción *a la muerte de su hijo Carlos Félix. Y resulta que el acento de Machado, a pesar de su vuelta consciente a la métrica manriqueña, del que está más cerca es de Lope. O diciéndolo al revés: resulta que Lope es el poeta de nuestro Barroco que más se acerca, en algunos momentos, a la vibración vital y temporal humana del acento de Machado. Por eso, según una dimensión—que da la casualidad que es la más importante de la voz de un poeta—, tiene que figurar Lope al frente de nuestra lírica de todos los tiempos—y no, precisamente, como poeta erótico o burlesco, sino religioso—, junto con Manrique, y San Juan, y Antonio Machado. Es decir, que si en la dramática pudiera cederle el primer puesto a Calderón—o, al menos, sus obras a las de éste—, en la lírica no se lo cede a ningún otro poeta de su tiempo (ni siquiera a Quevedo, que, siempre dentro de esta dimensión de que se trata, es el que le anda más cerca).*

Sería interesante el ver detenidamente cómo se desnuda de imágenes cada uno de estos dos poetas para llegar a la suprema síntesis expresiva en la palabra viva, transparente de realidad, la palabra que parece mentira que, en su recinto sin figuraciones superpuestas, sea poesía (pero que por eso mismo lo es). La palabra que, de tanto compenetrarse con la realidad, de tanto nombrarla humildemente —sin querer volar más alto, restringiendo y como despreciando su poder mágico—, se queda retrasada de veras para siempre en una hondura de emoción que no se puede alcanzar artísticamente. (En Leopardi, en el mejor Leopardi de Silvia *o* Le Ricordanze *he encontrado también ese retraso definitivo de cuando la palabra poética coincide con la poesía.)*

Estamos, lo mismo en el caso de Lope que en el de Machado, más acá—y no más allá—de la belleza renacentista o modernista, garcilasiana o rubeniana, pero este más acá quiere decir que se ha llegado mucho más adentro del corazón de la poesía y es el que les da a las voces de los propios Garcilaso y Rubén su vibración interior inimitable, a pesar de toda la duración y la extensión de su mera influencia literaria externa.

* * *

Desde un principio, desde los primeros poemas de sus Soledades *—tan contrarias a las de Góngora—se nos aparece la voz de Machado instalada en esa dimensión fundamental de la voz del poeta. Y desde*

un principio también, el tema de la primavera soriana—la primavera del campo de Castilla, más gentil y matizada, por la intensidad de su pobreza, que la de ningún otro—es uno de esos aciertos suyos definitivos a los que, a lo largo y lo hondo de su obra, nos va a ir acostumbrando. Puede decirse que, a partir del descubrimiento de Machado, va a ser precisamente la primavera, en lugar del invierno o el estío más rigurosos, la estación del año en que alcanza plenitud de revelación el campo castellano. Ahora bien: su misma aparición tardía, su timidez y su brevedad, hacen que sea una primavera mística, *como la ha llamado, también de una vez para siempre, nuestro poeta.*

(Por no conocer a Machado y su descubrimiento de esa primavera emparentada con los primores de enamorados de una Santa Teresa y un San Juan de la Cruz, se ha equivocado recientemente Henry de Montherlant en la significación espiritual de su avileño Maestre de Santiago. Durante el primer acto de su obra nieva silenciosa y piadosamente sobre Avila. Durante los otros dos, no recuerdo bien si continúa nevando, pero Avila, dentro y fuera del escenario y de la escena final entre el padre y la hija, continúa nevada. La nieve, al revés que en el verso de Fray Luis, no ha variado. Y el bueno del Maestre, al echar su manto blanco sobre los hombros de su hija, la cubre con la frialdad ardiente de la nieve, sin salirse del clima de Port-Royal—como se le ha reprochado muy justamente a Montherlandt—, es decir, sin alcanzar el clima de Avila y de Santa Teresa, que, a través de los rigores de la nieve, conduce a los primores de esa primavera descubierta por Machado.)

Desde un principio, y gracias a su capacidad de identificación con ella, ha descubierto Machado esta primavera castellana, que, en los poemas de la segunda parte de Campos de Castilla (1) *va a ser evocada ya desde la más adelantada primavera andaluza. El poeta ha cambiado de «residencia en la tierra», pero para él la tierra no es algo suprarreal y supratemporal como para Neruda, sino concretamente geográfico y diario. La tierra es Soria y los campos de Soria, cruzados por el Duero, y la tierra es Baeza y los campos de Baeza, cruzados por el Guadalquivir. La visión y la* vivencia *de estos campos no se puede sustituir poéticamente con nada. Y el cambiar de «residencia» quiere decir cambiar de ciudad, y de árboles, y de sembrados, y de río. Cambiar también de mañanas y de tardes, de crepúsculos y de noches, que son los elementos de los que se compone el tiempo concreto de la contemplación y la vida poéticas. (Por otra*

(1) Cita siempre por la cuarta edición de *Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

parte, cambiar de ciudad y de campo quiere decir también para él, como más adelante veremos, no cambiar de corazón.)

¿Cómo puede tener la poesía de Machado la trascendencia que tiene, ciñéndose como se ciñe al aquí y el ahora geográficos? Que la tengan los poemas de Sobre los ángeles, *de Alberti, o de* Poeta en Nueva York, *de García Lorca, o del citado* Residencia en la tierra, *de Neruda, es algo normal y que cae dentro de la más estricta lógica o mágica poética. Se trata, en todos estos casos, de un mundo poético radicalmente distinto del real, que ha sido levantado y mantenido a pulso, a fuerza de creación imaginativa, por encima de éste. Pero ¡que la haya en estos poemas de Antonio Machado que—como en Francia los de Jammes por esta misma época—no están, ni quieren estar, por encima—ni por debajo—de la realidad, de ninguna realidad, sino arraigados sencillamente en ella! Y ¿no es acaso su arraigamiento en la realidad del mundo y del paisaje—su arraigamiento en el detalle y el instante—el que les da esa trascendencia que no se puede lograr creando un mundo distinto, por muy levantado y poderoso que sea?*

La primavera castellana de los campos de Soria, desde la primavera andaluza de los campos de Baeza, pero también desde el recuerdo de la esposa muerta. El estar escritos desde ese recuerdo es lo que convierte a los pocos poemas que voy a comentar en una de esas contadas cumbres de la poesía española que decía antes.

1

En Soria todavía, y en 1912, fecha Antonio Machado su poema A un olmo seco, *que en las* Poesías completas, *viene inmediatamente después de* La tierra de Alvargonzález. *¿Es el primero que escribe frente al temor de la muerte de su mujer? El final puede hacérnoslo sospechar:*

> Mi corazón espera
> también, hacia la luz y hacia la vida,
> otro milagro de la primavera.

¿Cabe pensar que estos tres versos no son más que una alegoría de tipo general abstracto? Pero ¿no sería esto algo demasiado fácil y común, indigno del individualizado decir en verso de nuestro poeta? En cambio, si nos está hablando desde su situación humana —aunque sin aludir explícitamente a ella—¡cómo se ahonda hacia atrás todo el poema, desde estos tres versos finales! Reconocemos

aquí el toque único, fatal, de Antonio Machado. Y es un toque que el poema no necesitaba ya para ser un gran poema terminado. En realidad, con las palabras:

quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida,

ha terminado de un modo excepcional y hasta milagroso. Los otros tres versos no lo terminan, sino lo empiezan otra vez, lo continúan, es decir, lo transfiguran dándole una especie de vibración anímica póstuma que antes no tenía. Y ya, el poema, unido a sus tres versos finales, es éste, y no el otro que se hubiera limitado a ser sin ellos. Antonio Machado ha ido más allá de Antonio Machado, ha empezado a ir más allá de la concreción y la madurez de su propia voz poética.

2

El siguiente poema se titula Recuerdos *y está fechado en el tren, abril 1912 (*). ¿Cuántos poemas ha escrito en el tren y desde la ventanilla del tren Antonio Machado? En este poema, yendo en el tren, se despide de los campos de Soria—que ya no ve, sino sólo recuerda visualmente— en el momento mismo de entrar en los campos de su Andalucía. Esta precisión tiene su importancia y les da prioridad a estos versos sobre todos los demás, en los que va a tratar, más adelante, el mismo tema.*

No le importa a Machado insistir una y otra vez en los temas del corazón, es decir, en los más radicalmente poéticos. Sabe que la inteligencia dice las cosas de una vez para siempre, pero el corazón, aunque vuelva a decir lo mismo, ya no es lo mismo; mejor dicho: es lo mismo y no lo es, porque su palabra está cargada de tiempo. En esto se distingue precisamente la verdadera poesía del arte bello de hacer versos: en la presencia viva del tiempo. Pero donde hay esta presencia viva no puede haber repetición. La palabra poética es irrepetible, y si está, en un cierto sentido, fuera del tiempo, es porque lo guarda dentro de ella.

No hay apenas una imagen en este poema, y no hay, desde luego, ningún concepto intelectual. Es uno de esos poemas de Machado construído a base de realidad del campo a cuerpo limpio. No hay en él más que descripción—enumeración objetiva detallada—y emoción humana, es decir, realidad vivida que alcanza su pleni-

tud en el recuerdo (la memoria viva *de Bécquer, nuestro primer gran poeta soriano). Machado titula a este poema* Recuerdos, *pero sólo son recuerdos del campo y de sus paseos solitarios por él, sin alusión a ningún otro acontecimiento de su propia vida.*

La poesía de Machado ha empezado siendo una poesía del ensueño: *el ensueño del mundo—la evasión de su realidad—desde la vida —la juventud—no vivida. Es la poesía de* Soledades, Del camino, Galerías, *y otros poemas agrupados bajo los títulos de* Canciones, Humorismos, fantasías y apuntes, *y* Varia. *En la primera parte de* Campos de Castilla *hasta* La tierra de Alvargonzález, *pero incluyendo también este poema, se convierte en una poesía de la* realidad: *una realidad de distancias precisas vivida casi exclusivamente desde la soledad del corazón. Y ahora, en estos poemas de la segunda parte del mismo libro, empieza a ser una poesía del* recuerdo. *Esto no quiere decir que pierda realidad, sino al contrario. Quiere decir —nada más y nada menos—que el corazón va teniendo cada vez mayor parte en ella, hasta ocuparla por entero. Porque el* ensueño *es, por así decirlo, anterior a la realidad, pero el* recuerdo *es siempre posterior al uno y a la otra. Está lleno de realidades vividas, como sucede en este poema en que los puros recuerdos del campo no llegan a identificarse con la desesperanza y la melancolía del poeta. Esa palabra* desesperanza *es la única alusión a la posible situación humana desde la que ha sido escrito. Y, como casi todos los poemas del grupo que estoy comentando, los versos finales de éste contienen su transfiguración:*

Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
por los floridos valles, mi corazón te lleva.

No necesita más de dos versos para inundar de alma el largo desfile monótono de tantos alejandrinos casi exclusivamente descriptivos.

En una breve carta de Antonio Machado que publicó Gerardo Diego al frente de la segunda edición de su Romancero de la novia, *carta en la que celebraba la aparición de este libro, dice algo tan importante y, sobre todo, tan esclarecedor, que no está de más recoger aquí: «... el camino de la juventud no es el del corazón—éste se abre más tarde—, sino el de la fantasía y la aventura». No cabe duda, leyendo estas palabras, confirmadas por la evolución misma de su obra, de que Antonio Machado sabía, como nadie, lo que se decía y también lo que se hacía en sus versos.*

Pertenecen, por tanto, estos poemas al gran momento de madu-

rez humana del poeta, en que ya se le ha abierto de par en par el camino del corazón y en que lo sigue, paso a paso de su dolor vivido. Este camino es el que aconseja al joven Gerardo Diego que siga: «Yo, sin embargo, le hubiera aconsejado que siguiera el camino de su corazón, mejor que el de la nueva lírica...» Son palabras que no tienen precio. Claro es que no sólo Gerardo Diego—que, junto con el primer Dámaso Alonso y un Alonso Quesada, es de los más machadianos, por lo menos en parte de su obra—, sino, en general, toda la nueva lírica se obstinó en no seguir el mismo camino que Antonio Machado y anduvo bastante despistada—y, sobre todo, des-almada o des-corazonada—por otros derroteros. La figura y la obra de Machado quedaron así señeras y aparte, al margen de los caminos de fantasía y de aventura de la nueva lírica.

3

Antonio Machado, paso a paso de su dolor vivido (de su pérdida de la esposa) por su camino, y la nueva lírica por los suyos, haciéndole bastante poco caso. (Pero no debemos reprocharle nada a esta lírica, sino comprender que era otro su punto de arranque y por eso tenía que ser más imaginativa que cordial y más innovadora que madura.)

Después de Recuerdos viene el poema dedicado a Azorín por su libro Castilla. ¿Es un poema azoriniano? Desde luego. ¿Es solamente azoriniano? Desde luego, no. Porque es azoriniano sin perder acento propio. Al contrario, leyéndole, nos damos cuenta de lo que le falta siempre—o casi siempre—a la pura emoción azoriniana, que corre el peligro de quedarse en lo estético.

Dos poemas dedica Machado a Azorín por su libro Castilla, y los dos deben estar escritos por la misma época. El otro, el que se leyó en la fiesta de Aranjuez, es más largo y más elocuente, y, al final, más político. Este es más emocionado, más detalladamente campesino y también más íntimo.

La venta de Cidones en la carretera de Soria a Burgos. La ventera y el ventero. (Se los describe con pocas palabras, primero a la una y después al otro.) Y un caballero enlutado—tal vez ese mismo viajero situado en el umbral de la obra poética de Machado—, sentado junto al fuego, que clava los ojos en él durante largo rato—mientras espera que llegue el correo—y luego se los enjuga

con un pañuelo blanco, ¿por qué le hará llorar
el son de la marmita, el ascua del hogar?

El caballero llora demasiado de verdad para ser puramente azoriniano, ese hombre del balcón azoriniano cuya melancolía de pensieroso se confunde con su postura. Aquí, la postura persiste—la mano en la mejilla—; pero ¿por qué le hace llorar, precisamente,

el son de la marmita, el ascua del hogar?

En vez de dirigir nuestra mirada hacia lo simbólico trascendente, dirijámosla hacia lo humilde cotidiano. ¿No llorará, acaso, por su propio hogar deshecho? Sí; el caballero de luto es, además de Azorín, enlutado estético, el propio Antonio Machado, viudo ya y solitario otra vez—¡y qué definitivamente!—en el paisaje, ese paisaje que ha hecho tan suyo *con su palabra, es decir, viviéndolo y desviviéndolo en su verso y en su palabra.*

También desde estos versos, situados casi al final del poema, adquiere éste su nueva trascendencia y su tremendo misterio, apenas insinuado: ¡ese correo, esa carta que espera el caballero! (La sombra de Maeterlink se cruza aquí con la de Azorín, pero haciendo al poema—no sabemos cómo—más machadiano.)

Sería interesante estudiar la influencia de Azorín sobre Machado. Yo creo en el arranque señero e independiente de cada uno de ellos. (En el primer Machado hay más subjetivismo y, sobre todo, más ensueño siempre.) Pero ¿no existe más adelante una influencia de la objetividad azoriniana sobre Machado, o se trata nada más que de una coincidencia en la manera de ver y de sentir el paisaje? Si comparamos a Azorín con Maeterlink nos damos cuenta de la distancia que hay entre el símbolo—no en vano Maeterlink es el poeta dramático del simbolismo—y el mito. Los ciegos *son un símbolo, mientras que* el hombre del balcón *es o quiere ser un mito. Por otra parte, si comparamos a Azorín con Machado vemos que éste va todavía más allá en la clarificación de la criatura literaria, que no le interesa simbolizar ni mitificar, sino sencillamente individualizar. (Este principio de individuación que tan incómodo se halla siempre dentro de la filosofía es el más genuino de la creación poética.) Por eso, a su caballero enlutado le sobran esa mano en la mejilla y ese pañuelo blanco, que al de Azorín le eran tan esenciales.*

4

Hasta ahora no ha aludido abiertamente a ninguna desgracia personal. Lo va a hacer—aunque no abiertamente—en un solo verso y casi con una sola palabra al final del poema siguiente. Sigue, en este

poema, el mismo procedimiento constructivo de aparente objetividad que en los que le precedieron. Pero a cada paso tropezamos, por así decirlo, con el retraso contemplativo de su corazón. ¡Quedarse retrasado en cada tarde y en cada hora, en cada minuto—combatido e indefenso—de tiempo y de campo! Si comparamos al Machado de este poema y del dedicado a Palacio, con cualquier otro poeta de su generación, lo que nos sorprende es ¿cómo es posible que la realidad pueda residir de un modo tan inmediato en la palabra? (Sin embargo, la palabra humana, ¿acaso no está hecha para que la realidad, toda la realidad—la natural y la espiritual—resida inmediatamente en ella?)

En este poema ha desaparecido el falso andamiaje prestado que había en el anterior. Arranca de una contemplación desprovista de toda dimensión intelectual o filosófica. Una contemplación cordial, desamparadamente cordial. Por eso dice:

a solas con mi sombra y con mi pena.

Y en ese verso cabe todo su dolor humano. Y no necesita, por el momento, decir más de su dolor ni de sí mismo, sino identificarse con la realidad que ven sus ojos, incorporarla a su palabra, sin intervención de ninguno de los otros sentidos. Todo, en este poema, son imágenes visuales, más o menos teñidas de alma: sombrías *huertas,* grises *olivares,* alegres *campos (no falta la determinación geográfica concreta:* de Baeza), *pámpanos* dorados, rojas *cepas. Y llegamos a la única metáfora—¿de procedencia local, arábigo-andaluza?—de todo el poema:*

Guadalquivir, como un alfanje roto
y disperso, reluce y espejea.

Los dos verbos últimos siguen siendo impresiones—y precisiones—visuales. Además de relucir, espejea. Una cosa es relucir y otra espejear. Y cada una tiene su importancia (aunque no encierren dentro ningún pensamiento, ni lucubración cerebral alguna). Se trata del río, del agua del río, que reluce y espejea para los ojos. Y, además, no se trata de nada más que de ese agua. Y, además, eso es lo verdaderamente importante. (¿Comprendéis toda la enseñanza que hay dentro del verso más sencillo y transparente de Machado?)

Sigamos con lo visual, con lo que están viendo—o contemplando—los ojos de carne y de alma un tiempo: los montes envueltos *en* la niebla *(para ver esto bastan los ojos de carne), pero es una niebla* maternal *(aquí ya intervienen los ojos del alma). Y van a seguir in-*

terviniendo cuando añade que las rudas moles de esos montes descansan de su ser de piedra. *Y van a seguir interviniendo todavía, cuando—después de la única levísima alusión al sentido del tacto:* tibia *tarde—precisa: tarde* piadosa, *para seguir visualmente:* cárdena y violeta. *A una pupila como la de Machado no le basta el color, necesita el matiz. ¿Hay aún más matices en el campo andaluz, en el crepúsculo del campo andaluz, que en el castellano? Digamos, con el otro Machado:* según..., *y sigamos adelante.*

Ahora son los olmos mustios *de la carretera, que han sido sacudidos por el viento, y los* rosados *torbellinos de polvo de la tierra (¡el polvo de la tierra!) levantados por ese mismo viento. Seguimos viéndolo todo: los olmos, mustios; los torbellinos de polvo, rosados. Por fin, la luna, amoratada—y no sólo morada—y llena (para los ojos de carne), pero también jadeante (para los de alma).*

Y llegamos así a los caminos que dan título al poema, que, al incorporarse a la palabra poética, empiezan siendo un diminutivo: los caminitos blancos, *cruzándose unos con otros, alejándose (aquí empieza ya el alma),*

buscando los dispersos caseríos
del valle y de la sierra.

Dos veces ha empleado en este poema el adjetivo disperso, *dándole todo su valor expresivo. Recuerdo otras veces que lo ha empleado; más subjetivamente:*

Mi corazón latía
atónito y disperso.

O incluso dentro de una metáfora:

flota, vellón disperso,
una nube quimérica de plata.

Insistencia de Antonio Machado en las palabras concentradas de su acierto. Aquí, en la palabra disperso, se encierra todo el sentido de la vida del hombre en el campo andaluz.

El poema, como el del olmo seco, *ya está terminado. (Y ha sido mucho más increíble su realización poética.) Seguimos preguntándonos: ¿Por qué son poesía esa niebla de otoño o esos caminos blancos? Está ya terminado el poema, y no lo está. Le falta mucho—le falta todo: dos versos nada más—para ser el poema que tiene que ser. Y el primer verso que le falta no creáis que contiene ningún pensamiento sublime; no dice más que:*

Y los tres puntos suspensivos expresan más que todas las posibles imágenes, porque quieren decir—y callan—que se trata de los caminos del corazón, y no de los de la fantasía y la aventura. Lo dicen ya, antes de que lo diga el segundo y último verso, que es uno de los de más apretada temperatura cordial que se han escrito en castellano:

¡Ay, ya no puedo caminar con ella!

Es un verso que no tiene valor formal, o sea material, ninguno, sino solamente espiritual y emotivo. Por eso, si hubiera que escoger un solo verso para caracterizar a la poesía de Machado, yo escogería éste. Y creo que, por escribir versos así—aparentemente tan sentimentales y faltos de última exigencia estética—es por lo que se adentra Antonio Machado en el corazón de la poesía más que ningún otro poeta. (Antonio Machado es el poeta en el que puede fallar la belleza expresiva externa, que no puede fallar, por ejemplo, en un San Juan de la Cruz.) Todo su dolor se nos aparece súbitamente —tal vez cuando menos lo esperamos—concentrado en este verso, en el que debemos admirar el máximo poder de síntesis de un gran poeta llegado a la plena madurez humana de su voz más verdadera. Y es esa gran verdad humana que hay en su voz la que le permite prescindir de toda vestidura formal y convertir lo más individual y temporalizado en lo más universal y permanente.

5

A partir de este verso, se le va a desbordar humanamente el corazón. Y está bien que se le desborde un poco. Podemos aprender bastante de ese desbordamiento. Porque, ahora, su poesía es más poesía que nunca. Tanto lo es que, de momento, impide la postura escéptica del hombre Machado. (Después va a caer más irremediablemente en ella.) Por lo pronto, se le ha quebrado la voz, se le ha hecho hoguera en la noche, aunque no pierda el dominio del verso:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.

Puede decirse que la violenta llamarada dura escasamente los cuatro versos de este cuarteto. Los cuatro versos más necesarios que se hayan escrito nunca en castellano. En realidad, se trata de una pri-

mera estrofa. ¿No sentís la falta de las que deberían venir detrás? Pero, en vez de terminarla de un modo normal, como lo hubiera hecho cualquier otro poeta, la cierra definitivamente con su toque fatal:

Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Y el resto de las estrofas se queda sin decir—expresado, tal vez, y no dicho—dentro de la palabra mar.

Pasada esta llamarada, la voz—más reflexiva—se hace rescoldo:

Dice la esperanza: un día
la verás, si bien esperas.

Pero es un rescoldo importante porque marca el comienzo de otra manera suya de decir: su voz distante sentenciosa, esa voz que va a dejar, tal vez, de ser poesía para convertirse en poética.

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.

A través de esta voz, y de toda la preparación y toda la preocupación intelectual que supone, es como le va a ser posible escribir las más admirables páginas en prosa, atribuídas a Mairena. Es decir, es como va a llegar a ser, además de nuestro primer lírico contemporáneo, nuestro primer teórico de poesía.

Por ahora, su voz no se ha separado todavía de su vida.

Dice la esperanza...

Los grandes poetas han tratado siempre los grandes temas existenciales—de la existencia y el destino del hombre—que, desde hace relativamente tan poco, empiezan a fecundar el pensamiento filosófico. Puede decirse que la gran poesía de todos los tiempos se constituye sólo a base de grandes temas humanos. Y entre estos grandes temas que constituyen la poesía de nuestro gran poeta Miguel de Unamuno—contemporáneo y compañero de «generación» de Machado, aunque más de diez años mayor en edad que éste—ocupa uno de los primeros puestos el de la esperanza. La vida humana como esperanza: en este terreno ha precedido el pensamiento poético de Unamuno al pensamiento filosófico del existencialista católico francés, Gabriel Marcel. (Lo que sucede es que a Unamuno, a pesar de tantos libros como se están escribiendo ahora sobre él, cada vez se

le va conociendo menos, porque se le lee menos, en España.) El pensamiento de Machado tiene algunas influencias de Unamuno—no tantas como pudiera suponerse de la incondicional admiración que ha mostrado siempre don Antonio por don Miguel—, pero el tema de la esperanza no es en él sólo un reflejo de Unamuno, sino algo brotado de una necesidad interna. La desesperanza, como hemos visto al comentar el poema Recuerdos, *existía ya. Y ahora va a hablar aquí, después de la esperanza:*

Dice la desesperanza:
sólo tu amargura es ella.

Y comprendemos que no cabe mayor desesperanza que el que la realidad concreta y temporal de una persona amada—de toda una esposa amada—se haya quedado reducida a un simple sentimiento subjetivo como la amargura. Aunque en este breve poema que estoy comentando la esperanza hable primero, en realidad corre a cargo de ella la réplica, y también parece ser que, de momento, Machado se inclina a una solución esperanzada y cristiana:

Late, corazón... no todo
se lo ha tragado la tierra.

Porque eso no todo *no puede referirse a una irrealidad tan grande como sería la existencia de ella diluída en los latidos del corazón. Al contrario: el corazón ha de seguir latiendo porque algo de ella sigue existiendo—con existencia real—independientemente de sus latidos. (Sin realidad no hay espíritu. La realidad no es más que el espíritu, pero sí es el* más *que alcanza éste.)*

En el poema siguiente vuelve a aparecer el paisaje—los campos de Soria y de siempre—y vuelve a aparecer el ensueño—como evasión de la vida—que caracteriza a la primera época de su poesía. Pero es tanto el arraigamiento de la voz de Machado en la realidad castellana, que el ensueño, como evasión, se va a quedar frustrado. Se trata, sólo, de un ensueño, pero son las mismas realidades de siempre, los mismos paseos por los mismos caminos, aunque más transparentes de alma que nunca.

(En un poema dedicado a Narciso Alonso Cortés, fechado en octubre, sin año, en la Venta de Cárdenas—esa Venta de Cárdenas que Baroja, en no sé qué novela, asegura que no existe—se plantea Machado el problema de cómo vencer al tiempo:

¿Se sabe de un conjuro
que ahuyente a ese enemigo, como la cruz al diablo?

Y contesta:

El alma. El alma vence.

Y más adelante:

Poeta, el alma sólo es ancla en la ribera.

Todo esto suena demasiado modernista, pero es conveniente comprender cómo a fuerza de alma ese tiempo enemigo se le convierte en la raíz misma de su palabra poética.)

A través de su dolor, de la realidad del dolor de su pérdida, la realidad de los campos de Soria va a arraigar en su alma mucho más definitivamente aún que antes. En este poema aumenta, aunque nos parezca imposible, la intensidad y la fidelidad de ese arraigamiento. Por eso, se trata de soñar la misma realidad vivida, sin necesidad de inventar ni de descubrir nada nuevo. Insiste en las mismas palabras y las mismas imágenes. Y nada se repite. Sí; el Duero sigue trazando en torno a Soria su curva de ballesta, *los cerros siguen siendo* plomizos, *y sigue habiendo—como ha habido ya y va a haber en tantos otros poemas—*manchas de raídos encinares. *Pero, como la situación humana individual es distinta, son distintas también las situaciones poéticas individualizadas de todos esos elementos del paisaje. Ya no es el poeta—solitario él solo, o solitario con ella—el que pasea por ese paisaje, incorporándolo a su vida; es sólo su corazón el que está vagando* en sueños. *Se trata de un sueño, de un vagar en sueños, aunque no vague, por así decirlo, vagamente, sino muy detallada y muy circunstanciadamente:*

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco...

Sigue apoyándose la emoción en las puras imágenes visuales (¿No ves? Mira), *y en elementos concretos individualizados (esos álamos del río con sus ramas de invierno, o el Moncayo, también de invierno, con sus cumbres nevadas, azul y blanco). Se apoya en estas imágenes hasta llegar, como siempre, al acierto increíble de su culminación:*

dame
tu mano, y paseemos.

Y es que sigue pudiendo más en él la esperanza, y no se resigna a no poder caminar con ella, y le pide que le dé su mano para pasear en sueños. Pero para este paseo en sueños no le sirve el paisaje de su dolor diario, el de los campos de Baeza, y tiene que evadirse a otros, aún más vividos y más suyos, a los de Soria. Mejor dicho, está paseando solo,

triste, cansado, pensativo y viejo,

por los campos de Baeza, y, al mismo tiempo, su corazón, en sueños y con ella de la mano, por los de Soria. Creo que es éste el poema en el que llega a plenitud de contenido vital y espiritual el tema de sus paseos por el campo, el poema en el que este paseo es a la vez recuerdo, realidad y ensueño.

6

En el poema siguiente, el ensueño se independiza y el paisaje concreto desaparece. Lo que persiste en el ensueño es el pasear con ella de la mano:

Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena.

Los elementos son los mismos—blanca vereda, campo verde, montes azules, mañana serena—, pero idealizados (o sea, des-temporalizados). Por un momento volvemos al ambiente de las Soledades:

Yo voy soñando caminos
de la tarde...

Es una especie de recaída en lo imaginativo—o de ascensión hacia ello—que nos da la medida de su compenetración con lo real. Esto no quiere decir que esa compenetración, y hasta identificación, esté desprovista de imaginación. Al contrario, se trata de una imaginación más penetrante, capaz de contar, ya, con el detalle. Y en esto consiste, precisamente, el paso de la juventud a la madurez, o, según el propio Machado, de los caminos de la fantasía a los del corazón.

Lo que sucede es que su voz poética madura llega a estar tan saturada de corazón que no tiene más remedio que dejarse caer un poco en la fantasía y recobrar algo de su acento más juvenil (que también es, a su manera, un acento maduro). *Por eso, si aquel acento estaba ya cargado de gravedad y de verdad humanas, ¡cuánto más no lo va a estar éste! La fantasía no le puede ya quitar corazón, pero se lo airea, hasta, incluso, rítmicamente:*

Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva,
como una campana virgen
de un alba de primavera.

Sigue idealizando a su manera antigua, como hacía tiempo que no idealizaba; sigue envolviendo a los elementos más concretos en una vaga atmósfera irreal. (Esa «campana virgen—de un alba de primavera», tiene algo de primitivo italiano.) Pero en seguida inicia el tránsito hacia su tono de voz actual:

¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!

Para terminar con dos versos que son casi repetición de los que terminaban también el breve poema anterior:

Vive, esperanza, ¡quién sabe
lo que se traga la tierra!

Y digo casi, no sólo porque varíen las palabras, sino porque en el seno de la pura afirmación jubilosa se ha instalado ya el quién sabe *de la duda.*

También el que viene a continuación de éste va a ser un poema francamente imaginativo, concebido y resuelto desde una actitud de acercamiento a lo popular. Narra objetivamente un acontecimiento —la llegada de la muerte a su casa—como si no fuera a él al que le hubiera sucedido. Y lo narra en un tono cantado *que lo levanta sobre su tono de voz habitual. Por encima de lo trágico—y lo misterioso—del suceso, todo el romance—porque está escrito en el metro narrativo por excelencia, que es el romance octosílabo—es algo ligero, y hasta* gracioso, *en el sentido poético de esta palabra. ¿Y no son, precisamente, su ligereza y su gracia las que le dan más intensidad a su sentido trágico? Aquí ya no hay ningún arrebato de voz,*

no hay ni voz propia siquiera. El poeta consigue su acento de siempre—enriqueciéndolo—por un procedimiento indirecto. Más adelante va a escribir todavía algunos poemas de este tipo. En éste, desligado y feliz—a pesar de su asunto—, como un puro deslizamiento la muerte entra y sale de la casa por la puerta y el balcón abiertos a la noche de verano. A la esposa la llama, andaluzamente, mi niña:

Mi niña quedó tranquila.

Y lo terrible de la ruptura se pierde dentro del giro traslaticio, y como festivo, del lenguaje:

¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

Sin querer, recordamos la ley shakesperiana de los contrastes, y evocamos las figuras de Julieta y Ofelia, muertas.

Este poema, así como el anterior, son algo excepcional dentro del grupo que estoy comentando. En los dos siguientes su voz recupera el paso de andadura y la temperatura habituales. En el primero, llega otra vez la primavera—esta vez, sólo del campo andaluz, sin recuerdos del soriano—y, a través de todos sus detalles, enumerados una vez más, vuelve a afirmar en los dos últimos versos su actitud esperanzada:

esta amargura que me ahoga, fluye
en esperanza de Ella.

En el segundo no hay ninguna alusión a la muerte de la esposa. (Son recuerdos juveniles de Sevilla.) Unicamente algunos versos del principio lo relacionan con el resto del grupo:

—yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas,
y fantasmas de viejos encinares,
allá en Castilla, mística y guerrera.

Pensamiento—o sentimiento—que va a aclarar en su Soneto *de* Los sueños dialogados, *escrito algunos años después. Aquél que dice así:*

¿Por qué, decidme, hacia los altos llanos,
huye mi corazón de esta ribera,
y en tierra labradora y marinera
suspiro por los yermos castellanos?

Nadie elige su amor. Llevóme un día
mi destino a los grises calvijares
donde ahuyenta al caer la nieve fría
las sombras de los muertos encinares.

De aquel trozo de España, alto y roquero,
hoy traigo a ti, Guadalquivir florido,
una mata del áspero romero.

Mi corazón está donde ha nacido,
no a la vida, al amor, cerca del Duero...
¡El muro blanco y el ciprés erguido!

7

He citado entero este Soneto *porque, aunque escrito con posterioridad, forma parte, por su contenido y su acento, del grupo de poemas que estoy comentando.*

Aunque Machado llame repetidamente suyos a los campos de Andalucía, ya hemos visto cómo tampoco se cansa de afirmar que tuvo y tiene patria *donde nació al amor, y no sólo a la vida, cerca del Duero. Pero aún precisa más:*

¡El muro blanco y el ciprés erguido!

Y es este verso, en que nos pone ante los ojos el cementerio de Soria, sin nombrarlo, el que une íntimamente al Soneto *citado con el poema que voy a comentar ahora. Este no puede ser más sencillo. Al principio se trata nada más que de preguntarle detalladamente a un amigo—a un buen amigo: José María Palacio—por la primavera del campo de Soria. Se lo pregunta desde Baeza, desde la primavera de los campos de Baeza, y desde el recuerdo de la esposa, pero sin nombrarlas tampoco. Unicamente, al final, le encarga a su amigo que, ya que no puede hacerlo él personalmente—todo esto tampoco lo dice el poema—, suba, de su parte, hasta el sitio donde ella está enterrada, llevándole un ramo de lirios y rosas de esa misma primavera soriana por la que preguntaba al principio.*

Con estos ingredientes tan sencillos y hasta vulgares, ha escrito Antonio Machado un breve poema que seguramente no tiene par dentro de la lírica contemporánea. Yo, al menos, así lo creo.

El primer verso nos introduce ya—diferenciando a este poema de todos los anteriores del mismo grupo—en el ambiente cálido de una verdadera amistad:

Palacio, buen amigo.

Y, seguidamente, la pregunta conmovedora y esencial:

¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos?

Aunque no lo dice, pregunta, como otras veces, por la primavera soriana desde la andaluza, siempre más adelantada. De aquí el tono interrogatorio y también la observación siguiente, que vale más que todos los brillantes pensamientos que se le pudieran haber ocurrido:

En la estepa
del alto Duero, primavera tarda,
¡pero, es tan bella y dulce cuando llega!

Es, él lo sabe muy bien, la más bella y dulce—y más finamente matizada—de todas. Por eso, después de preguntar en general por ella, va a preguntar en particular—individualmente—por cada uno de sus milagros:

¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?

Porque, según la experiencia amorosa de su mirada—¡ese contraste entre la vejez y la robustez del viejo tronco arrugado y el verde tierno de las hojitas recientes!—, ya es hora de que las tengan. En cambio:

Aun las acacias estarán desnudas.

Porque las acacias son más tardías en echar la hoja, aunque, luego, la echen más de prisa.

Y nevados los montes de la sierra.

No le bastan, a su expresividad lírica, los montes en plural; tiene que llegar hasta el límite de la individualización y referirse a su sentimiento visual de una sola cumbre:

¡Oh, mole del Moncayo, blanca y rosa,
allá, en el cielo de Aragón, tan bella!

¡Cómo lleva en su corazón al Moncayo fronterizo, que no se le-

vanta ya en cielo castellano, sino aragonés! (¡Cómo va a llevar también a Mágina, Quesada, Cazorla!)

Tras este paréntesis de observación cordial, se suceden otra vez las preguntas:

¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?

Las zarzas, en el monte; las margaritas, en los prados, y la primavera reducida a sus criaturas más pequeñas. Del tono interrogatorio pasa a la afirmación:

Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.

Sí, no tienen más remedio que haber ido llegando ya. (Lo sabe su corazón, que ha tomado, como aprendiz humilde, tantas lecciones de campo, de silencios y distancias luminosas de campo, de campanarios—y campanas—rodeados de campo.) ¿Y qué más tiene que haber en los campos de la primavera que empieza?:

Habrá trigales verdes
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril.

(¡Qué falta de imaginación creadora—según algunas poéticas al uso hace unos cuantos años—en Antonio Machado! ¿Qué tienen que hacer en un poema esas mulas pardas y esos labriegos sin dimensión social?) Los labriegos, los hombres del campo situados geórgicamente, casi didácticamente, en su labor. ¿Y las abejas? ¿Se le olvidaban las abejas? No. Las abejas situadas también en la suya:

Ya las abejas
libarán del tomillo y del romero.

Al llegar a este trance, un *Azorín* nos hablaría de las distintas cla*ses de tomillos: el* aceitunero *o* salsero *y el* común, *llamado* tremoncillo *en Aragón;* tomello, *en Valencia;* timó, *en Cataluña, etc...; de la diferencia entre el tomillo y la mejorana, llamada también tomillo blanco o* almoradux; *del romero catalán o* rumaní... *Pero todo esto nos distraería de la intención del poema.*

Vuelven las preguntas:

¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?

Los frutales, que echan la flor antes que las hojas. Cada frutal aislado en su huerto. Después de la flor del almendro, la de los cerezos, y la de los perales, y la del membrillo, y la del ciruelo, todas ellas parecidas a la del escaramujo, o rosal silvestre. Pero, cuando los frutales ya florecen, se han pasado las violetas de febrero y de marzo. ¿Quedan todavía algunas escondidas por los rincones de humedad y de sombra? El poema ha llegado a uno de sus máximos aciertos de expresión:

¿Quedan violetas?

¿Qué poeta chino, del siglo VIII antes o después de Cristo, había preguntado nunca una cosa así?

¿Qué se hizo el Rey Don Juan,
los Infantes de Aragón
qué se hicieron?

pregunta el poeta castellano del XV, *tan amado por Machado. Pero él no pregunta más que si quedan violetas, y con esta pregunta se adentra, tal vez, un poco más allá que el mismo Manrique en el corazón de la poesía.*

No pueden faltar en el paisaje castellano, en la época del celo de los animales, los cazadores con reclamo:

Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán.

Su condición de furtivos—pues estamos en tiempo de veda—y el que tengan que llevar bajo la capa la jaula con el reclamo, los hace más interesantes. Y luego ese no faltarán, *tan cargado de experiencia, y el adjetivo* luengas, *que les da a las capas todo el arcaísmo que tienen en la realidad.*

Al llegar a este punto, volvemos al principio. Se está dirigiendo, casi epistolarmente, a un buen amigo. Primero le pregunta por todas estas cosas y, antes de hacerle la pregunta final, después de la cual ya no se puede preguntar nada más, sino pasar a otra cosa, va a repetir las palabras cálidas del principio:

Palacio, buen amigo.

¿Cuál es la pregunta que resume, elevándolo, el sentido de todas las anteriores? La pregunta por el ruiseñor, una pregunta del mejor realismo poético:

¿Tienen ya ruiseñores las riberas?

Antes preguntaba si quedaban, todavía, violetas; ahora pregunta si hay ya ruiseñores, es decir, cantos de ruiseñores en las noches frías de la primavera soriana. Y después de esta pregunta por el ruiseñor—tan ceñida a la realidad como todas las otras—, pasa a hacerle a su amigo el encargo para el cual se ha escrito todo lo anterior:

Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

Estamos a fines de abril, y cuando llegue la carta a su destino empezarán a abrirse las primeras rosas. ¿Se habrán abierto ya, también, algunos lirios? Pues con esos lirios y esas rosas recientes, recién abiertos, de la primavera soriana le encarga a su amigo que suba al cementerio, en lo alto de un cerro, y las ponga sobre la tierra donde está enterrada ella. ¡Qué bien sitúa su encargo en el cielo y en la tierra de Castilla! El poema, como los anteriores, empieza en sus dos versos finales a ser otro poema distinto. Ahora ya comprendemos la cantidad de alma que había en la materialidad, por así decirlo, de cada uno de sus versos y de sus preguntas. Desde esa tierra del Espino sabemos por qué brotaban tan hondos los milagros de esa primavera en el alma del poeta.

Hay un poema de Verdaguer, dirigido por éste a sus amigos catalanes, en que les pregunta también muy detallada y amorosamente por la primavera de su país natal. Se titula La plana de Vic, *y está fechado en alta mar, a la vista de las islas Terceras, el 15 de mayo de 1875, precisamente el año en que nació Machado. Supone y pregunta Verdaguer, como después Machado:*

Por eixos camps que fiten los lledoners y saules,
lo fenc ja trau espiga, los pomeredes flor?

Vermellegen por eixos restobles les roselles?...

Lo rossinyol que canta, la tórtora que plora,
o fer-li ses albades són gaire matiners?...

El poema está escrito en cuartetos alejandrinos rimados alterna-

damente. ¿Lo conocía Machado cuando escribió el suyo? Es muy probable que lo conociera y que lo tuviera en cuenta. Es un poema bellísimo, preciso y verdadero, dentro de un aire inconfundible de época. Un poema de los que nos acercan verdaderamente al corazón de su autor. Versos con geografía concreta: Casserres,

Com deu alçar Casserres sa bizantina torre
per veure Saladeures i el vell cloquer de Vic!

y también el Ter, y Gerona, y los castillos de Sabassona, Orís, Centellès..., y el monasterio de Ripoll. Y esta estrofa, ya mucho más conmovida:

I l'arbre que us abriga, com deu ja fer bona ombra,
ornat de nou brancatge son tronc ja revellit!
Los raigs del sol com deuen jugar ab sa resombra,
com vol de papallones per un verger florit!

El último verso, con su comparación de las mariposas, resulta más retórico y baja un poco, pero los dos primeros son casi machadianos (y, sobre todo, de antes de Machado). Debemos darle a Verdaguer lo suyo, precisamente para darle a Machado lo suyo también, lo que no tiene ni puede tener el poema de Verdaguer, no sólo el dejo de la verdad de su dolor humano, sino esa técnica de la individualización llevada hasta el límite por la intensidad del sentimiento. La transfiguración final del poema, característica de don Antonio, falta también en Verdaguer. Este, todo lo más, pregunta:

Les caderneres troben un niu entre les branques?

Y el final baja bastante en vez de subir como en el poema castellano. Hay, tal vez, en el poema catalán demasiadas cosas, todas esas cosas que, después de Machado, sabemos que sobran en poesía. Lo mejor de Machado es su pobreza voluntaria de elemento, de temática, de recursos expresivos. Su verso, como la primavera de Castilla.

8

Después del poema-carta a Palacio, en el titulado Otro viaje nos habla todavía de su dolor, unido a la contemplación del campo andaluz en primavera y al recuerdo del castellano. Emplea el octosílabo manriqueño de pie quebrado, pero dándole mayor libertad y soltura (y una musicalidad más moderna):

Entre nubarrones blancos,
oro y grana;
la niebla de la mañana
huyendo por los barrancos.

Si en el primer viaje describe a una monjita que iba sentada enfrente de él, aquí va a describir, también, a sus compañeros de compartimiento:

Enfrente de mí, un señor
sobre su manta dormido;
un fraile y un cazador
—el perro a sus pies tendido—.

Después empieza la ensoñación del recuerdo:

Yo contemplo mi equipaje,
mi viejo saco de cuero;
y recuerdo otro viaje
hacia las tierras del Duero.

¡Qué poco imaginativo nos sigue resultando Machado! Porque tiene que fijarse en su viejo saco—¡lo único que le queda!—para recordar ese otro viaje que hizo también con él.

Otro viaje de ayer
por la tierra castellana,
—¡pinos del amanecer
entre Almazán y Quintana!

(Recordando otros viajes nuestros por la tierra castellana, podríamos exclamar con Machado:

¡pinos del amanecer
entre Ciruelos y Olmedo!

O, por tierras palentinas, fronterizas entre el paisaje de la meseta y el de la montaña:

¡chopos del amanecer
entre Marcilla y Osorno!).

Esos pinos del amanecer y la

alegría
de un viajar en compañía.

Por un momento—un corto espacio de tiempo—hubo otra alma humana unida de veras a la suya. Pero hace tiempo que ha vuelto a su soledad de tren y de campo.

¡Y la unión
que ha roto la muerte un día!
¡Mano fría
que aprietas mi corazón!

Es la única metáfora que hay en el poema, y es lo peor de éste.

Al final, la vuelta a su realidad de hombre solo, de viajero solitario de tercera. (En la fiesta del mundo, de los honores y los puestos del mundo, Machado, como Cervantes, no pasó de viajero de tercera.)

Soledad,
sequedad.
Tan pobre me estoy quedando,
que ya ni siquiera estoy
conmigo, ni sé si voy
conmigo a solas viajando.

Con estos versos nos introduce ya en otra época de su vida.

A partir de éste, vienen otros poemas con tema objetivo de vida provinciana o pueblerina andaluza. La colección, que empezaba en el olmo seco, termina con este viaje. En total, trece páginas, y también trece poemas. Más adelante va a volver siempre en coplillas o sonetos—paréntesis buenos de su voz más escéptica y discursiva—al recuerdo de la esposa muerta unido al del paisaje castellano de la estepa del alto Duero. Versos por los que ha pasado toda la vida del hombre; que se hacen tan silenciosos, hondos y despojados para decirla. O para callarla. Porque, de ahora en adelante, más va a callarla que a decirla.

Luis Felipe Vivanco.
Reina Victoria, 60.
MADRID (España).

(*) La fecha de este poema: *En el tren, abril 1912*, plantea un pequeño problema biográfico. Porque Leonor, la esposa, muere el 1.º de agosto de ese mismo año. Por otra parte, parece ser que Machado no pide el traslado a Baeza, y de hecho no se traslada a esa ciudad del alto Guadalquivir, hasta después de la muerte de su mujer.

¿Se trata, entonces, en este poema, como hace suponer su sentido más pleno y más hondo—que es el que yo recojo en mi comentario—de una despedida definitiva a esa tierra de Soria, en la que ya se deja enterrada a su mujer, escrita en el tren, precisamente en el viaje de traslado, ya viudo, de Soria a Baeza?

Dos, de los cuatro versos finales que cierran y transfiguran el poema parecen indicarlo:

En la desesperanza y en la melancolía
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.

Sin embargo, la fecha que figura al pie se opone terminantemente a esta interpretación. ¿Se trata, entonces, de otro poco probable viaje a Andalucía, en la primavera del 12? ¿Relacionado, o no, con su posterior traslado a Baeza? En esta primavera es cuando empeora su mujer. ¿Realiza el viaje con ella enferma o dejándola enferma en Soria? Son cuestiones que tendrá que resolver el futuro biógrafo documentado de Machado.

LENGUAJE, HUMANISMO Y TIEMPO EN ANTONIO MACHADO

POR

RICARDO GULLON

LENGUAJE

El examen de los versos de Antonio Machado debiera comenzar por el estudio de sus materiales primeros, del elemento propiamente básico, constitutivo de los mismos, es decir, por el análisis del lenguaje. Cuando abordamos un poema, lo hacemos utilizando la única vía posible: las palabras que lo componen y expresan el sentimiento del poeta; si tiene acierto en la elección y disposición de esas palabras, conseguirá producir en el ánimo del lector una cascada de sensaciones, de las cuales importa sobre todo la emoción poética. Pues el poema es, en primer término, una serie de palabras dispuestas de cierta manera. De la palabra depende el poema, y a ella se subordina lo demás; de nada valen grandes ideas, sublimes pensamientos, si falta la posibilidad de comunicarlos adecuadamente. Y en ese sentido debe entenderse la conocida anécdota del pintor Degas, cuando al quejarse a Mallarmé de no conseguir un poema, pese a las muchas ideas que hormigueaban en su cerebro, obtuvo del poeta la famosa respuesta: «Los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras.»

Esta frase no ha de ser entendida al pie de la letra, en sentido de considerar que las ideas son entes extraños a la creación poética, sino más bien como afirmación del valor supremo, primero y último, de las palabras en el verso. Conviene desentrañar la intención creado-

ra, esclarecer lo que el poeta ha querido decir, pero antes es necesario ver cómo lo ha dicho; en el *cómo* y no en el *qué* reside el secreto de la poesía, y aun ese *qué* no tiene gran cosa que ver con las ideas. Busquemos un ejemplo entre los bien conocidos : la *Sonatina* de Rubén Darío. Cuando, después de la lectura, surgiendo deslumbrados de un mundo feérico y maravilloso, todavía bajo el hechizo del verso, nos preguntamos cuál es la razón del encanto, cuál la causa del gran deleite estético obtenido, hemos de responder lealmente que esa razón y esa causa no estriban en la situación expuesta, asaz trivial, sino que, dependiendo bastante de un sutil mecanismo de embellecimiento del mundo, de la puesta en marcha de una fantasía de poderosa sugestión, han de ser atribuídas en su mayor parte al espléndido artificio verbal que reconstruye, por medio del canto, la irreal visión del poeta.

Por el contrario, las agarbanzadas filosofías de Campoamor (a quien don Juan Valera, con bastante guasa fina andaluza —a juzgar por sus confidencias epistolares a Menéndez Pelayo—, comparaba en un artículo con Schopenhauer), sus mesocráticas vulgaridades, se derrumban verticalmente por falta de un valioso soporte léxico. Campoamor pretendió utilizar el lenguaje común según se emplea en la vida cotidiana, para decir «cosas», y su fracaso merece ser recordado porque la intención de combatir el altisonante efectismo de Núñez de Arce y los epígonos del romanticismo no iba muy descaminada; tuvo algún atisbo de la conveniencia de insuflar al vocabulario poético la frescura y la gracia que sólo pueden llegarle de las fuentes vivas del lenguaje. Campoamor tenía ingenio, mas le faltaba intuición, instinto para utilizar el idioma sin hacerle prosaico y trivial o «poético». Esta intuición la poseyó en grado sorprendente Antonio Machado.

No es una mera cuestión técnica, si bien la técnica importe al caso. La preocupación de Machado podría sintetizarse en esta pregunta : ¿cómo lograr un lenguaje suficientemente expresivo y bello para decir lo que importa, sin retener en él la atención del lector? La respuesta podemos verla en sus poemas, escritos con lúcida percepción de los riesgos del vulgarismo y del preciosismo. Ni desdén hacia la palabra, ni culto por la palabra. Ni Campoamor ni Mallarmé. Selección del lenguaje de acuerdo con las emociones que ha de transportar. El lenguaje clásico era inadecuado a su sensibilidad, precisamente por ser clásico, es decir, dechado de una perfección conseguida para expresar sentimientos distintos de los suyos; el vocabulario romántico estaba gastado por el mal uso, y ni el engolamiento ni la proclamada melancolía se ajustaban a su pretención. Quedaba el

modernismo, pero, aun sintiéndose cercano a Rubén, comprendiéndole y siendo bien comprendido por él, su mensaje no podía ser dicho en el habla rutilante, pródiga y recamada, del gran renovador nicaragüense.

Se vió Machado en la necesidad de crear un lenguaje personal, y lo hizo con tanta sencilla naturalidad, que el suceso tardó en ser advertido, y hoy mismo, los admiradores de su poesía no suelen destacarlo como merece. La creación de ese nuevo lenguaje, en vez de implicar intenciones herméticas, tendía al habla corriente, a infundir en cada palabra la significación normal, la previsible e imaginable por el lector, buscando la claridad y la transparencia como primeras condiciones del verso. Los vocablos expresaban sin veladuras la emoción en donde arraigaba el poema y eran fieles al designio de Machado en cuanto no se interponían entre la obra y su destinatario, alcanzando así el tipo de poesía imaginado por otro gran poeta contemporáneo, T. S. Eliot: «una poesía que sea esencialmente poesía, sin que tenga nada de *poético*, poesía que se yerga sobre sus huesos desnudos, tan transparente que no veamos la *poesía,* sino aquello que el poeta quiere mostrarnos a través de ella; una poesía tan transparente, que, al leerla, nos fijemos en lo que el poema señala, y no en la poesía misma».

Esta aguda calificación de Eliot está de acuerdo con las intenciones de Antonio Machado. No le preocupa la palabra en sí, sino en cuanto materia fundamental del poema. No hay en él tendencia a exaltar la palabra —o son tan ocasionales que pueden desdeñarse—, no supedita nada a la palabra; al contrario, su afán fué encaminado a adecuar expresión y sentimiento en forma que los vocablos parecieran enlazados del modo más natural, produciendo la impresión de que esa naturalidad había sido lograda sin esfuerzo, casi espontáneamente.

La distinción establecida por Sartre entre la manera de utilizar las palabras en la poesía y en la prosa, resulta ineficiente ante la obra de Machado, quien, ni las emplea en la forma atribuída a los poetas por el escritor francés, es decir, como objetos, prescindiendo de su significado (1), ni tampoco lo hace a guisa de los prosistas, como mera designación de cosas encaminadas a expresar una idea, sino fundiendo en un equilibrio de tanta sencillez como armonía la sensación y la palabra, lo que desea expresar y el vehículo donde transporta lo expresado. Vivencia y lenguaje nacen juntos. La sensación parece ir asociada a la palabra. Separarlas es destruir una y otra. En cada vocablo van implícitas múltiples sugestiones; dice «amor» o «soledad» o «mañana», y en la palabra resuenan ecos de muchas

cosas, de diversos sentimientos, del conjunto de sensaciones que la hicieron surgir, a veces mágicamente, en la conciencia del poeta. Ya lo he dicho: nunca busca Machado la rareza. En el lenguaje cotidiano encuentra reservas suficientes. Lo popular, el lenguaje del pueblo, tiene tanta expresividad y soterrada hermosura, que en cuanto lo maneja quien sabe hacerlo, rehaciéndolo, recreándose y re-creándose en su uso, suena a limpia y fresca corriente de montaña.

¿Mi corazón se ha dormido?
Colmenares de mis sueños
¿ya no labráis? ¿Está seca
la noria del pensamiento,
los cangilones vacíos,
girando de sombra llenos?

Este breve ejemplo servirá para corroborar mi opinión. Señalemos, por de pronto, que en el fragmento copiado todo es propiamente poético; no hay en él nada correspondiente a los llamados por Dámaso Alonso «puntos neutros», o sea, «las partes no poéticas expresadas en lenguaje cuotidiano» (2). Pero en estos seis versos (y en los seis restantes del mismo poemita) ni una sola palabra sonará extraña al profano. Más aún: las imágenes empleadas están al alcance del lector medio. El corazón dormido y la vida parada en somnolencia, cuando ya no labra la máquina de soñar. ¿Quién no se preguntó eso mismo alguna vez, y acaso empleando términos semejantes? Y tras la pregunta primera, el maravilloso verso —*colmenares de mis sueños*— de tan rica y plástica expresión, pues el recinto de los sueños no es un recoveco oscuro de la fantasía, un lugar donde, en secreto, germina la ilusión; Machado lo puebla de rumores, lo sitúa en pleno sol, y el zumbido de las incansables abejas se deja oír en nuestra imaginación asociado al tejer sin fin de los sueños, labrando la dulce miel de la esperanza.

Imágenes de campesino. La colmena de los sueños, primero, y después *la noria del pensamiento*. Gran acierto comparar el girar de la noria con el pensamiento, minero de la sombra, que extrae de ella unas veces sustancia y alimento, y otras veces nada. Del pensamiento yerto y seco, ¿qué puede sacar la incesante vuelta de la cadena, sino sombra y vacío? Para expresar esta idea, nacida de una sensación de desaliento en que el poeta, como todo hombre, cayó alguna vez, se atiene Machado al vocabulario corriente, tomando las palabras como son y por lo que son. Se transfiguran en la imagen, y así resulta que en esta poesía el aliento propiamente poético estriba en la creación de esas atractivas estructuras donde la sensa-

ción resplandece de una manera insólita por su novedad y su belleza. La invención, la creación, constituye la clave de toda poesía; la palabra, «honor del hombre», según escribió Valery Larbaud, elemento fundamental de ella, no se interfiere entre Machado y su necesidad de crear, su voluntad de poner en marcha el deslumbrante mecanismo del poema.

La sucesión de preguntas, en los versos transcritos, muestra, no ya la duda, sino la ansiedad del poeta, transfundiéndola al alma del lector, a quien los signos de interrogación hacen sentir la angustia latente bajo las palabras, suscitando el anhelo de conocer la respuesta a cuya búsqueda se encaminan. El lenguaje, utilizado en forma interrogativa, puntualiza la vacilación consustancial al ser del hombre, a la condición humana, y nos fuerza a participar, de manera directa y espontánea, en el sentimiento del poeta. Digamos, incidentalmente, que algunas de las composiciones de Machado están compuestas íntegramente por interrogantes (3). Machado quiere decir justamente la palabra que crea la cosa o el sentimiento, pero esto no significa abandono del margen de posibilidades ofrecido por la evocación de lo indecible, pues en él, como en todo poeta, la marcha predominante del esfuerzo es compatible con otras vías de penetración en la poesía. Su mensaje se encamina a cada lector en concreto, a cada hombre, y por eso escribió: «El que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie.» Y quería hablarle llanamente, en su mismo lenguaje, como procedimiento el más seguro de herir su atención, mas infundiendo a las palabras una resonancia peculiar que operaba sobre el espíritu, transmitiendo en ellas algo más y algo distinto de su significado intelectual. Esta resonancia la advertimos como canto, cántico, y se obtiene devolviendo al lenguaje su riqueza figurativa, realzada por la disposición armónica de los vocablos, el juego de los acentos y la cadencia del verso:

Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada
como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.

Machado, como Lope, es un poeta inspirado, pero entiéndase claramente que inspiración no se opone a esfuerzo; «Ríete de poeta que no borra», decía el propio Lope siglos atrás. La impresión de naturalidad de los versos machadescos es consecuencia de un acto deliberado, consecuencia de la negativa a utilizar el lenguaje poé-

tico vigente, y de su sustitución por otro más sencillo y de más difícil empleo. En el prólogo a una de las ediciones de *Soledades*, refiriéndose a su admiración por Rubén Darío y a su diferente intención creadora, escribió muy nobles y claras palabras: «pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento».

En esta declaración desecha expresamente el cultivo de la palabra por su belleza o rareza, la selección de vocablos atendiendo a criterios meramente esteticistas. Su voluntad de aprehender la «honda palpitación del espíritu» le obliga a poner el acento en la percepción de las voces interiores (de las «soledades», ensueños y recuerdos personales) atendiendo a comunicarlas con la mayor nitidez posible:

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...
¿Adónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero
a lo largo del sendero...
—la tarde cayendo está—.
«En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón.»

Estos doce maravillosos versos —escogidos, no al azar, pero sí entre muchos de análogas características— servirán para dar testimonio de la solidez de mis asertos. No hay en ellos una sola palabra rebuscada, ajena al habla de cada día; los adjetivos no son sorprendentes, aun siendo bellos y adecuados para hacernos sentir que los caminos por donde pasea el poeta su melancolía son caminos castellanos —encinas «polvorientas», «doradas» colinas, «verdes» pinos de Navaleno y San Leonardo, cerca de Urbión, en la Soria pura del poeta—; no son sorprendentes estas adjetivaciones, porque el poeta quiere situarnos frente a un paisaje del alma que transmita al lector la sensación de algo cercano e identificable, para así forzarle a entrar sentimentalmente en la confidencia expresada.

Y ¿cuál será, por tanto, el secreto de esta poesía, el secreto de la emoción poética que produce? La austeridad expresiva no parece

ser el mejor modo de conseguirla, pero el ejemplo propuesto demuestra lo contrario; el poeta habla sobriamente: *Yo voy soñando caminos—de la tarde,* canta sin estruendo, en tono menor, esbozando el soñador nostálgico en la luz indecisa de los crepúsculos: *caminos de la tarde.* En seguida puntualiza, con tres referencias concretas, el paisaje de sus ensueños, prolongándolo con puntos suspensivos que refuerzan el sentido de la breve y densa descripción: *¿Adónde el camino irá?,* pregunta —se pregunta—, y quien lee experimenta la sensación de recibir directamente la confidencia, de ser interrogado en voz baja por el poeta, y también de estarse formulando una cuestión que ¡tantas veces! álzase calladamente en su propia alma. Se advierte otra cosa: *Yo voy cantando, viajero,—a lo largo del sendero,* mientras muere la tarde, y ese canto alude al dolor por la pasión perdida, por la pasión curada, que se llevó consigo el corazón del poeta.

La revelación de la nostalgia por el mundo íntimo donde arraiga esta poesía, revelación hecha directamente, de hombre a hombre, obliga al lector a realizar una introspección personal en los abismos, a inquirir el sentido de los propios sueños y de los caminos que va recorriendo, tan a ciegas, en la soledad de su vida. La expresión, no por sencilla deja de salvaguardar el misterio poético, y el principio del poema transcrito me produce una impresión que, por algún motivo, se asocia en mi memoria a la de los versos finales del «Romance del Conde Arnaldos»:

Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va.

Ese motivo puede ser que en ambos lugares la expresión, sencilla y «fácil», es un tanto oscura, pese a la engañosa apariencia. Tal oscuridad no daña al poema, antes lo vigoriza y embellece, promoviendo un halo de sugerentes nieblas, tras las cuales se advierte la llama de un sol resplandeciente. Debo advertir que al asociar la poesía de Machado con un romance viejo, he querido también subrayar el parentesco que une a nuestro gran contemporáneo con la lírica española tradicional. El lenguaje machadesco no es nuevo en nuestras letras. Tiene sus precedentes en el Romancero, donde vemos la misma precisa adecuación entre la palabra sencilla y el sentimiento vivo, capturado en el verso, no milagrosa, sino artísticamente.

En nuestro Romancero se oyen las respuestas del alma a las incitaciones del mundo. Y se oyen en un tono siempre familiar a los oídos españoles. Quizá ésa fué la causa de que los poemas de Machado

no encontraran grandes resistencias, pese a cuanto tenían de disonantes en el momento de su aparición. Su circunstancial novedad los emparejaba, a distancia de siglos, con la corriente eviterna de la tradición viva, de la tradición capaz de operar eficazmente por no estar amojamada y reseca, sino erguida y obradora en el seno de la conciencia colectiva, en la medula de la conciencia popular, que vale tanto como decir en la conciencia nacional.

Humanismo

Machado era un humanista —en la más vasta y noble acepción del vocablo—, y su interés se dirigía directamente hacia el hombre. No le preocupaba la humanidad en abstracto, sino el hombre en concreto, visto desde la vida y en la vida, sin idealizarlo *(Mucha sangre de Caín—tiene la gente labriega)* ni deformarlo; el hombre en la integridad de su condición, que es donde alcanza la plenitud del ser. Su humanismo es —dicho con palabras de Heidegger— «el empeño destinado a que el hombre esté en libertad de asumir su humanidad, y en ello encuentre su dignidad» (4). El mismo espíritu latente en los romances viejos de Castilla —o en el Quijote—, creados siempre por un movimiento de fe en el hombre y en la posibilidad, a cada uno reservada, de llegar a realizarse plenamente.

En los versos de Machado los hombres están individualizados; no son entelequias, sino hombres de carne y sangre, como el pintado en *Del pasado efímero,* siquiera pertenezcan a una especie frecuente en España, a una especie de la cual todos conocemos algún ejemplar:

Este hombre del casino provinciano
que vió a Carancha recibir un día,
tiene mustia la tez, el pelo cano,
ojos velados por melancolía;
bajo el bigote gris, labios de hastío,
y una triste expresión, que no es tristeza,
sino algo más y menos: el vacío
del mundo en la oquedad de su cabeza.

Igual pudiera citarse el Don Guido, muerto de una pulmonía, o cualquier otro de sus retratos. En las breves estrofas de *Iris de la noche* se advertirá cómo el ansia de conocimiento le lleva de la mujer al niño y del niño al viajero misterioso, procurando decir, en fugaces pinceladas, el secreto de cada uno. Y en *Esto soñé,* el primer verso puntualiza su sentimiento: *Que el caminante es suma del camino,* que en el hombre se compendia todo lo demás. Humanismo y también existencialismo. Por ahí, entre otras causas, pudiera explicarse la aversión de Mairena al barroco literario, cuyas imágenes

le parecían conceptuosas, razonadoras y artificiales, o sea, in-humanas. Su admiración por Lope arraiga en la coincidencia de actitudes. Los dos son humanistas en el sentido indicado y los dos son popularistas. Recuérdense estas palabras de Juan de Mairena: «El vulgo en arte, es decir, el vulgo a que suele aludir el artista, es, en cierto modo, una invención de los pedantes, mejor diré: un ente de ficción que el pedante fabrica con su propia substancia. Ningún espíritu creador en sus momentos realmente creadores pudo pensar más que en el hombre, en el hombre esencial que ve en sí mismo, y que supone en su vecino» (5).

Machado pensaba que lo mejor de la raza estaba en el pueblo, y él era y se sentía pueblo: pueblo castellano, pueblo andaluz, cuyo lenguaje y sentimiento consta en coplas, canciones, romances y refranes que llevó a sus versos, utilizando las mismas formas de expresión, sin alterarlas, sumergiéndose en la corriente y dejándose penetrar por el sentir popular para cantarlo luego con exacta fidelidad, lírico portavoz de los hombres de su raza, cuya sabiduría —cuya filosofía— constituye la jugosa entrada de su verso. Quiso que sus libros fueran al menos una sombra de su ser, y temió no conseguir ni eso siquiera. Al prologar *Páginas escogidas*, veía en ellas «la ceniza de un fuego que se ha apagado y que tal vez no ha de encenderse más», echando de menos bastantes cosas, extraviadas de alguna manera, pues que estando en la intención no las hallaba en el poema. Su obra íntegra está traspasada de humanidad, por afecto y simpatía del corazón hacia los hombres, que para él fueron en verdad semejantes, porque de veras se les parecía y deseaba parecérseles.

Esa humanidad se revela en la selección de temas, en la limpia mirada con que contempla el mundo y describe a los hombres. Los ejemplos abundan en su obra: las precisas descripciones de *Un criminal*, el espléndido retrato del provinciano en *Del pasado efímero* y el encanto de uno de sus poemas «en el tren»: el ya citado *Iris de la noche*. En ellos advertimos cuán real era su voluntad de adscribirse a las diversas situaciones en que el hombre vive, de estar en su tiempo, en la otra banda de las tendencias predominantes en los primeros años de la entreguerra, según las cuales el poeta debía permanecer al margen y crear intemporalmente su poesía. Machado llegó, en *La tierra de Alvargonzález*, a desafiar la más bronca vulgaridad, el romance para cartel de feria, convirtiendo la hirsuta anécdota en clave para desentrañar el sentido del mundo ibérico, cargado de dramatismo, hosco y duro como las almas tenaces que en él habitan, encarnando en hombres de abrasadas pasiones. Aceptando el riesgo más alto, consiguió penetrar en los abismos del ser y mostrar-

nos sus luchas íntimas, sus pasiones vivas —con el acento sobre este adjetivo: *vivas*—, al hombre entero y verdadero.

Es sabida la receptividad machadesca en cuanto a la percepción del tiempo como elemento poético. Este aspecto de su obra depende también de su temple humanístico, pues viviendo el hombre en el tiempo, en una realidad cambiante cuya sustancia permanece mientras el ser se hace y deshace en su corriente, no puede desentenderse de la sensación de angustia producida por el constante reflujo de las horas que constituyen su existencia. Una existencia constituída precisamente por el tiempo pasado y con un horizonte de tiempo por-venir, pues, como decía Machado: «vivir es devorar tiempo: esperar; y por muy trascendente que quiera ser nuestra espera, siempre será espera de seguir esperando».

TIEMPO

El hombre está en el tiempo, *es* en el tiempo, y su vida marcha ligada al tiempo. (No olvidemos que Machado, en su juventud, siguió en la Sorbona los cursos de Henri Bergson, el filósofo de «la durée»). Cuando piensa la vida, la imagina como una corriente mezclada, revuelta, de arrastres múltiples, despojos de las tormentas pasadas y aguas de purísimo neverío:

La vida baja como un ancho río,
y cuando lleva al mar alto navío
va con cieno verdoso y turbias heces.

La vida, la poesía. El poeta se vuelve a la vida y, según ya dije, su poesía es cántico, exaltación de la vida. (*Cántico* se titula la obra impar de Jorge Guillén.) Pero lo característico de Machado, dentro de su época, es la inclusión en la poesía del *cieno verdoso y turbias heces* que la existencia lleva consigo, de los cuentos fundidos con los cantos, y por eso dice en otra parte:

Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia,
contando su melodía.

No se cantan únicamente las gracias del mundo, sino *una viva historia*, algo «que pasó» y debe ser contado. Pocas veces se ha expuesto con tan penetrante sencillez la fuerza del tiempo como en el poema titulado *Los ojos*, donde Machado cuenta y canta la historia del hombre a quien se le murió la amada y se encerró en su casa con el designio de vivir del pasado y en lo pasado, hasta advertir, transcu-

rrido un año, que había olvidado el color de los ojos de la muerta, y sólo los recordaba viéndolos en otro rostro, al entrar en su corazón el destello de una promesa nueva. Contada con alguna ironía, la anécdota resulta reveladora de nuestra impotencia para luchar contra el tiempo, es decir, contra la vida, reflejando en un incidente personal el destino de olvido común a todos los hombres, a todas las sombras empeñadas de manera patética en dar permanencia a sus sentimientos, para vencer así al tenaz enemigo que los devora y a la vez les da sustancia.

Pues el tiempo es el aliado de la muerte. Teje la vida y acerca la muerte (6). Vivir es esperar un desenlace previsto, incierto sólo en su fijación temporal, siempre cercano, en suma.

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas ella no faltará a la cita.

Al abordar estos temas parece inevitable el tono elegíaco, de lamentación por la brevedad de una existencia cuyas mañanas—como la de abril en uno de los poemas de Machado—pueden ser sonrientes, por la ilusión de la alegría presentida, mas cuyas tardes serán siempre melancólicas y sombrías. En esa palabra—melancolía—está la explicación de una actitud, connatural en el poeta, y aun reforzada por la experiencia. La temprana muerte de su esposa, evocada siempre por él con apasionada y viril emoción, le hizo sentir con mayor ahinco la falacia de cualquier ilusión, incitándole a soñadora soledad.

No faltan en su poesía algunos versos donde la amargura del ser mortal, transeunte por el mundo, se crispa ante la idea de que puedan perderse con la muerte los dones de la vida—los dones espirituales, se entiende—, de que puedan desvanecerse los suaves recuerdos de aquel amor único, pensamientos, ensueños y nostalgias.

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?

En la nota que antepuso a sus poemas, en la *Antología* de Gerardo Diego, Machado declaró explícitamente el imperativo de temporalidad a que debe someterse el poeta. «Las ideas del poeta—escribió—no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, tempora-

les, nunca elementos ácronos, puramente lógicos. El poeta profesa, más o menos conscientemente, una metafísica existencialista, en la cual el tiempo alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana.»

La necesidad de sumergirse en la corriente del tiempo es consecuencia del deseo de estar en la vida, pues que la una va inmersa en el otro, con sus inquietudes, angustias y demás sentimientos enumerados por el poeta. Su existencialismo está, empero, contrapesado por el reconocimiento de otro imperativo parejo al de temporalidad, que es, según su propia denominación, el de esencialidad. Heidegger y Edgar Poe, no fundidos, sino integrados en una concepción filosófica compleja, apoyo y sostén de una poética de líneas personales, bastante difícil en sus realizaciones y apenas seguida sino por el propio Machado.

Solía llamarse él mismo «el poeta del tiempo», y en una de sus páginas más sagaces, comparando la *Elegía* de Jorge Manrique con el soneto *A las flores* de Calderón, recusó el empleo de «elementos de suyo intemporales», «conceptos e imágenes conceptuales», «imágenes en función de conceptos», que son o pretenden ser nociones válidas para todos los tiempos, cuando en verdad le parecían tan sólo disquisiciones lógicas, y defendió, en cambio, la tendencia manriqueña a individualizar, a destruir esas nociones lógicas situando sus intuiciones en un momento dado del tiempo, con lo cual quebranta aquella intemporalidad presunta y busca otra de raíz vivamente humana, estremecida por el recuerdo de los seres determinados y concretos cuya evocación hace sentir, mejor que cualquier razonamiento, la presencia del tiempo en toda su vasta significación.

Esta preferencia por las formas puramente líricas es notoria en toda su obra. La impresión de la fugacidad del tiempo se expresa con referencia a cosas concretas : la mañana y la tarde de abril, cuando doblaban las campanas; el hermano vuelto, tras larga ausencia, a la casa familiar; la falta al trabajo de don Francisco Giner... En tales poemas hallamos las vivencias del poeta traducidas en imágenes precisas, únicas, recreadas en su imaginación, surgidas—como él decía—«ahora en el recuerdo, como escapadas de un sueño, actualizando, materializando casi el pasado». Pues su poesía está compuesta por plásticas alusiones e intuiciones que procura mantener vivas, singulares, autónomas, sin embalsamarlas o petrificarlas en la rigidez de los conceptos, buscando la intemporalización por la máxima efectividad y dinamismo de los elementos temporales.

Otros poetas sienten el tiempo de manera muy distinta. Juan Ramón Jiménez ampara su *Diario de poeta y mar* (el antiguo *Diario de un poeta recién casado)* bajo una cita traducida del sánscrito, titulada *Saludo del alba*, que dice así: «¡Cuida bien de este día! Este día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve transcurso se encierran todas las realidades y todas las variedades de tu existencia: el goce de crear, la gloria de la acción y el esplendor de la hermosura. El día de ayer no es sino un sueño y el de mañana es sólo una visión. Pero un hoy bien empleado hace de cada ayer un sueño de felicidad y de cada mañana una visión de esperanza. ¡Cuida bien, pues, de este día!»

Se describe así, con bellísima expresión lírica, la reducción del tiempo a lo presente. No existe sino esta hora fugitiva, este momento preciso que estamos viviendo. Lo demás, nos advierten: «no es sino un sueño... o una visión». Mientras el poeta vive su buen tiempo de recién casado, puede, como Juan Ramón, pensar que la vida empieza y acaba cada día, y puede, como él también, cantar diariamente su júbilo nuevo o renovado, y eterno. Pero en Machado, en la conciencia de Machado, gravitaba el peso de lo pasado y la seguridad de lo futuro, insertándole en esa continuidad de los días, donde lo actual equivale a lo permanente. No conviene, pues, exaltar el hoy ni pretender fijar al tiempo límites imposibles. Si cada día debe ser cuidado es por saberle parte del gran todo del tiempo, no por sí mismo. Lejos de poner el acento sobre lo de hoy, es el de ayer la principal raíz de la poesía machadesca. Pesando cuidadosamente el valor de los elementos que cuentan en ella, el recuerdo me parece el más importante y decisivo.

Su poesía, transida de temporalidad, lo está también—y quizá por eso mismo—de melancolía. Melancolía sencilla, temperada por cierto amable escepticismo, por un brote de amable ironía. Su poesía se apoya en un trasfondo de cosas rememoradas, de cosas pretéritas revividas en el recuerdo, presentes en el recuerdo, que es la más importante parte de lo presente, porque, según dice en algún lugar, el ayer sigue teniendo vigencia, pesando en el alma con tanta fuerza como el hoy, ese hoy cantado en el más breve de sus poemas:

Hoy es siempre todavía

Sentencia que responde a su consideración del tiempo como vasta continuidad donde el hombre se asienta pasajeramente, sin

que le sea lícito considerarlo dividido en compartimientos estancos, aislados, incomunicados: pasado, presente, futuro. Lo cierto es lo contrario: la fusión de estos tres eslabones, de estos tres conceptos, en una masa única de sucesos, dentro de la cual se mezclan recuerdos con afanes y con ensueños. Su meditación ante el tiempo es la clásica meditación del hombre ante la vida y la muerte; el anciano que sube lentamente la escalera, advierte tras él, saltando *de tres en tres peldaños la escalera*, a la juventud perdida, y en el alma de Machado dialogan el viejo y el joven:

La ausencia y la distancia
volví a soñar con túnicas de aurora;
firme en el arco tenso la saeta
del mañana, la vista aterradora
de la llama prendida en la espoleta
de su granada.
¡Oh Tiempo, oh Todavía
preñado de inminencias!
tú me acompañas en la senda fría,
tejedor de esperanzas e impaciencias.

Mientras se vive, el tiempo es «todavía», es el espacio lleno de profundidad y secreto donde germinan los sucesos que van a constituir nuestra vida, que van a convertirse en nuestra vida y, un poco más allá, en nuestra muerte. Viviendo en el tiempo, vivimos para la muerte, vivimos nuestro destino de muerte, y sin cesar nos preguntamos cuál es su sentido y su significación. Pues sin conocer los de la muerte, mal podemos decidir sobre los de la vida. Las *cámaras del tiempo* y las *galerías del alma* están juntas en el pensamiento como en el verso de Antonio Machado. Gracias al poema aparece clara su soterraña afinidad. Las galerías del alma son, como las del tiempo, habitadas por el recuerdo, y en consecuencia, también por la nostalgia. La reflexión sobre el tiempo le hace sentir dramáticamente la fugacidad de la existencia, la servidumbre y fatalidad de nuestra condición de hombres. En la poesía de Machado apenas se vislumbra el futuro; el poeta está vuelto al ayer, a los días vividos, y de una ilimitada corriente del tiempo le interesa fundamentalmente el acotado espacio en que se inserta su vida. Su obra está construída en torno al recuerdo, tejida con recuerdos. Para él la sustancia del tiempo es lo pasado, y esa sustancia, viviente en la memoria, son los recuerdos. De la vida, de la propia vida, de lo que pasó y está pasando, arrancó el buen don Antonio lo mejor de su palpitante poesía. Por eso la sentimos tan próxima y eficaz, y tan

viva que nos parece advertir, a través de ella, el batir de la sangre en el claro corazón de su creador.

Ricardo Gullón.
Muelle, 22.
SANTANDER (España).

---

(1) J. P. SARTRE: *Situations*, II. Gallimard. París, 1948. Págs. 66 y siguientes.

(2) D. ALONSO: *Ensayos sobre poesía española.* «Revista de Occidente». Madrid, 1944, pág. 198.

(3) Véase, por ejemplo: en *Poesías Completas*, ed. Calpe, 1936, las páginas 42 y 300.

(4) *Carta sobre el humanismo*, en *Realidad* de Buenos Aires, núm. 7, pág. 8.

(5) *Poesías Completas*, ed. Calpe, 1936, pág. 383.

(6) En su magnífico estudio, *Jorge Manrique* o *Tradición y Originalidad* (página 147), escribe Pedro Salinas: «Bien mirado, el tiempo es para el hombre la dimensión de su vida; pero mal mirado, esto es, por el revés, resulta ser la dimensión de su muerte. Así se ha escrito muchas veces (en español, quizá mejor go si la vida se vive en el tiempo tampoco podrá ser retenida un momento; por eso en castellano al morir se le llama pasar.»



MACHADO ANTE EL FUTURO DE LA POESIA LIRICA

POR

EUGENIO DE NORA

SEGURAMENTE *el rasgo que más define o por lo menos califica la poesía actual, es el de ser una poesía de crisis, o (si el término resulta antipático), podríamos decir también, de vacilaciones y encrucijada.*

No es el cultivo del género lo que decae; al contrario, pocas veces alcanzó, en cantidad y calidad media, tal esplendor: (en esta opinión coincide unánimemente la crítica más responsable; bastaría aludir a Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Pedro Salinas, etc. El hecho de ser ellos mismos, los mejores críticos, poetas a su vez, puede llevar a la sospecha de si habrá algo de parcialidad o espejismo, aun involuntarios, en sus apreciaciones. Es no obstante cosa comprobada que las opiniones de los poetas sobre la obra contemporánea de cada uno las confirma el tiempo en mucho mayor medida que las de cualquier otro juez). No se trata tampoco de que los poetas maduros, ahora en la plenitud de su arte, cierren en sí las posibilidades de expresión, ahogando las voces nuevas (a ello tienden fatalmente, como siempre ha ocurrido, pero naturalmente la vida y el tiempo continúan, y en esta ocasión más de prisa que nunca).

No; no es una baja en la «producción», ni un anquilosamiento de personalidades, ni una decadencia en el sentido corriente; se trata de algo distinto de todo eso (aunque de «eso» también haya casos, pero como fenómenos secundarios y derivados), de algo más hondo y, a mi entender, tan interesante como peligroso, igualmente esperanzador y grave. La poesía está en crisis porque es ella misma poesía de crisis; lo que necesita descubrirse y quiere afirmarse es el hombre mismo que en el poeta se ha de expresar. Nos hallamos, pues, no ante la mera tentativa de nuevas invenciones o modos en los estilos poéticos, sino ante el problema de expresar—como se pueda—una realidad humana todavía informe y caótica.

Pero esta situación podemos constatarla hoy. En 1920, en 1930, todavía después de 1939 (y la prueba son los movimientos visibles e inmediatos de la postguerra española), casi nadie había presentido un planteamiento de cosas semejante. La «superficialidad» de las tendencias y actitudes en relación con los problemas latentes y aun explícitos aparece cada día con más evidencia y relieve. Las únicas excepciones, hondas y decididas (y bien lo pagaron en la estimación del vulgo minoritario de la época), fueron Miguel de Unamuno y Antonio Machado.

La solución de un problema tan vasto excede con mucho las posibilidades individuales de dos poetas, por grandes que éstos sean, y en este caso se agrava por el hecho de que la época de formación de ambos (que naturalmente es siempre el tiempo *en que después «transcurre» toda su obra poética) pertenece a un pasado remoto, frente al presente que se abre, aproximadamente, con la guerra de 1914. No obstante, ellos vieron —intuitiva y confusamente Unamuno; con más precisión y nitidez Machado—, lo que una o casi dos generaciones posteriores han ignorado—si no es como «enfermedad» en incubación que súbitamente aparece efectiva hacia 1940—.*

En cuanto a Unamuno, no puede ser aquí más que aludido. Bastará recordar su aversión inicial al modernismo esteticista y su desprecio último hacia la «poesía pura» y los que él llama-

ba «Narcisos, que hacen juegos malabares»—injustamente, pero poniendo el dedo en la llaga—. La idea de la poesía como experiencia o post-cepto, frente al pre-cepto o dogma, en la que insiste desde 1923, es también capital, y paralela al enfrentamiento del pensamiento lógico y el lírico hecho por Machado. (En relación con estas ideas, y supuesto que Unamuno pertenecía a un final de época cuyas experiencias o postceptos habían tenido ya sus grandes poetas, al menos en otras lenguas, sería interesante saber qué idea podía tener Unamuno, íntimamente, del valor definitivo de su propia obra poética. Esta fué la clarividencia amarga de Machado. Pero Unamuno no hizo a este respecto declaraciones expresas, ni probablemente juzgó nunca más que desde su misma condición de «padre» encariñado, sentimentalmente, tal como aparece en el poema-prólogo a su primer libro de versos, en 1907. En efecto, sin apurar mucho la expresión, cabe decir que Unamuno creía *en la «poesía eterna» como expresión de cualquier estado de la conciencia humana, y que no se planteó como problema el del porvenir de la poesía a partir de nuestra época; para él, la poesía, como todas las artes, «seguiría» simplemente la evolución de la conciencia del hombre mismo. Lo cual es muy exacto, pero con el riesgo de que, en último término, una atención concentrada de modo exclusivo en «lo eterno» (subyacente para Unamuno en todo momento histórico), no es acaso lo bastante sensible a estas cualificaciones incesantes del tiempo, y con ello, la percepción de lo futuro en lo latente (que ha hecho a los más grandes poetas) se le escapa. Unamuno coincide con nuestro tiempo, y será una presencia viva en cualquier época, paradójicamente, por esa condición negativa, por tratar de situarse, con una especie de inconsciencia infantil, al margen o por arriba de todo tiempo. No vió claro (ni sospechó apenas acaso) el giro que empieza a dar la poesía; resulta un precursor «al bulto», sólo por lo que en él hay de humanidad constante y, como él quería, eterna.*

El caso de Antonio Machado es muy diferente y, desde luego, más conmovedor y dramático. Desde el principio Ma-

chado tuvo la vista tendida hacia el tiempo nuevo; adivinó incluso mucho que todavía hoy es revelación—y, al mismo tiempo, creyó comprender que, en ese nuevo mundo poético, él no podía poner el pie, no podía intentar nada—. Sus años de madurez vienen a convertirse así en una larga, paciente y dolorosa renuncia. El poeta insiste en sus viejos temas sin ánimo para intentar más:

> *O rinnovarse o perire...*
> No me suena bien.
> *Navigare é necessario...*
> Mejor: ¡vivir para ver!

Esta réplica a D'Annunzio suena con zumba típica, pero también con un dejo de amargura. La claridad con que se ve, y se siente, sin poderlo evitar, preso en una situación dada, es en efecto asombrosa. Véase lo que dice ya en 1939, pero aludiendo a la publicación de «Soledades» (1903):

«... La ideología dominante era esencialmente subjetivista; el arte se atomizaba, y el poeta... sólo pretendía cantarse a sí mismo, o cantar, cuando más, el humor de su raza. Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofística...»

Bien claro está por las palabras empleadas el desdén con que Machado contempla tal situación. Y aun a renglón seguido lo subraya más:

«... amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir, cuando una tarea común apasione las almas.» (1).

Conviene apreciar lo que esas palabras de Machado tienen de revelador y avanzado, de radicalmente innovador, todavía hoy, después de varios años de re-humanización y de tendencia a una nueva integración de la lírica. Para él, como vemos, se incluyen en la ideología «esencialmente subjetivista», en el «arte atomizado», no solamente los experimentos de los ismos *sucesivos, cada uno desplazando el centro de gravedad poético hacia un nuevo punto de la periferia, no sólo la «pureza» y la*

(1) A. M.: *Obras Completas.* Ed. Séneca. México, 1940, págs. 33 y 34.)

«deshumanización», sino también la obra de los que pretenden «cantarse a sí mismos, o, cuando más, el humor de su raza». ¿Adónde quiere ir a parar este hombre?, nos preguntamos. Si un poeta capaz de interpretar su vida y su raza prolonga el arte subjetivista y atomizado, ¿qué puede *intentar, qué* debe *hacer entonces para avanzar hacia la nueva e incógnita era poética?*

Notemos que esta misma es, aproximadamente, la situación de hoy (y no únicamente en la poesía de lengua española). El poeta, desde los aspectos formales, técnicos y estéticos, que en general atraían la atención de los antecesores inmediatos, se ha replegado hacia su propia intimidad; la mejor poesía actual es obra más o menos directamente «autobiográfica». Incluso se acepta el espejismo de creer que los más grandes poetas de otros tiempos se orientaron igual (2).

Ahora bien: esta actitud (que viene a ser la adoptada por Unamuno y por el Machado joven), resultaría hoy a juicio de éste nostálgica, negativa e impotente, y hasta, si se me permite la palabra, poética y culturalmente «reaccionaria». Es una marcha atrás en lugar de un progreso.

En efecto, la atomización y subjetivismo artístico que queremos superar se iniciaron ya en el Romanticismo. Se iniciaron precisamente con un repliegue del poeta hacia su propio yo. La disgregación, después, avanza, del sujeto a la obra—el «arte puro»—de la obra a elementos y aspectos parciales de la misma—, la palabra, la imagen, la «forma» exterior: Véase dadaísmo, creacionismo, retorno a la estrofa, etc.—, y finalmente, cumpliendo un ciclo, cerrando un paréntesis abierto por los románticos, vuelve a recogerse en la conciencia individual. De esta situación, que es la actual, ¿qué pensaba Antonio Ma-

(2) Este es el giro que han dado los «puros» y esteticistas de ayer, muy en parte a vivo tirón de poetas más jóvenes. Elijo un ejemplo no español. Giuseppe Ungaretti, prologando ahora su primer libro «hermético» (L'allegria, 1914-1919), lo valora así: «Este viejo libro es un diario. El autor no tiene otra ambición, y cree que aun los grandes poetas no tuvieron otra cosa sino dejar una bella biografía propia..., y, si algún progreso ha hecho como artista, querría que indicase también alguna perfección alcanzada como hombre.» Sin embargo, los versos de Ungaretti que realmente responden a esta palabras, son los de su último libro «Il dolore» (1937-1946). El paralelismo con la evolución de sus coetáneos españoles saltará a la vista del lector.

chado? He aquí fragmentos de su texto más característico al respecto:

«MAIRENA: *¿Qué augura usted, amigo Meneses, del porvenir de la lírica?*

MENESES: *Pronto el poeta no tendrá más recurso que enfundar su lira y dedicarse a otra cosa.*

—¿Piensa usted?...

—Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar... Un corazón solitario... no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros... ¿por qué no con todos?

—¡Con todos! ¡Cuidado, Meneses!

—Sí, comprendo. Usted, como buen burgués, tiene la superstición de lo selecto, que es la más plebeya de todas. Es usted un cursi.

... Pero no divaguemos. Hay una crisis sentimental que afectará a la lírica, y cuyas causas son muy complejas.

... Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y ésta, a su vez, nuevos valores.» (3).

Y a continuación Machado, con extraño y hosco humorismo, habla de su gran invento para este tiempo de espera (pues todo cuanto se puede hacer según él es «esperar los nuevos valores»). El invento que abastecerá de versos esta etapa de transición se llama Aristón o Máquina de Trovar. Su utilidad reside en que fabrica los poemas eliminando la injerencia individual del poeta, y automáticamente convierte en poemas las palabras que «flotan» en la conciencia colectiva.

«La Máquina de Trovar, en suma, puede entretener a las masas e iniciarlas en la expresión de su propio sentir, mientras llegan los nuevos poetas, los cantores de una nueva sentimentalidad.» (4).

Desde luego, Machado no precisa mucho qué es lo que entiende por «nueva sentimentalidad»; se limita a decir que res-

(3) *Obras*, págs. 404-406.
(4) *Obras*, pág. 411.

ponderá a nuevos valores, y que todo cuanto cabe hacer es esperar a que estos valores afloren a la conciencia del hombre. Pero este solo modo de espera es ya una búsqueda, y pueden muy bien recogerse más o menos entre líneas algunas de las características que él entrevé en esa poesía futura. Estas intuiciones machadianas podrían ser la base (como punto de apoyo o como principio de discusión) para la orientación de los poetas actuales. Veamos:

I.—Ante todo, Machado es extraordinariamente optimista en cuanto a las posibilidades de ese nuevo ciclo; desde 1917 valora incluso su propia poesía en relación con un porvenir que imagina espléndido:

«¿En cuánto estima usted esto que nos ofrece en demanda de nuestra simpatía y de nuestro aplauso? Responderé brevemente. Como valor absoluto, bien poco tendrá mi obra, si alguno tiene; pero creo—y en esto estriba su valor relativo—haber contribuído con ella, y a la par de otros poetas de mi promoción, a la poda de ramas superfluas en el árbol de la lírica española, y haber trabajado con sincero amor para futuras y más robustas primaveras.» (5).

II.—Pese al carácter inevitablemente subjetivista y de «arte atomizado» que (según su propio juicio) tiene su obra lírica en general, hay un momento en que intenta adelantarse a su tiempo. En la salida hacia el nuevo mundo poético Machado elige como tema *una «historia animada», y como forma el* romance:

«... pensé que la misión del poeta era inventar *nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas. Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía, y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde* La tierra de Alvargonzález.» (6).

Pero el resultado evidentemente no le satisfizo; jamás volvió a intentar nada parecido. En efecto, los momentos real-

---

(5) *Obras*, pág. 31.
(6) *Obras*, pág. 28.

mente valiosos y típicos de este gran poema están, contra su propio programa, en aquellos versos en que al acento impersonal del narrador épico sucede la voz personalísima del lírico, enfrentado con el paisaje de su historia.

III.—Antonio Machado opone decididamente cierta especie de «pensamiento lírico» al pensamiento lógico, y (esta vez de acuerdo la teoría con la obra), no sólo utiliza la idea en defensa propia, sino que estima el principio como condición previa de toda posible y verdadera poesía lírica:

«... al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada.

Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a la destemporalización de la lírica... Muy de acuerdo, en cambio, con los poetas futuros de mi Antología, que daré a la estampa, cultivadores de una lírica otra vez inmersa en las mesmas aguas de la vida...

... las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene...» (7).

En esta idea me parece encontrar la base de su repulsa a quienes, con un apriorismo intelectualista, intentan de acuerdo con ideas dadas un «arte de masas» :

«... escribir para las masas no es escribir para nadie, menos que nada para el hombre actual... Si os dirigís a las masas, el hombre, el cada hombre *que os escuche no se sentirá aludido y necesariamente os volverá la espalda.»* (8).

IV.—En contraposición sólo aparente con las afirmaciones anteriores Machado preconiza una poesía plenamente popular :

«Escribir para el pueblo, ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos—claro está—de lo que él sabe... Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes... Día llegará en que sea la más consciente y suprema aspiración del poeta.» (9).

(7) *Poesía española,* de G. Diego, 1934, págs. 152-153.
(8) *Obras,* pág. 876.
(9) *Obras,* pág. 863.

Y todavía más enérgicamente, rechazando lo minoritario no sólo hacia el futuro, sino con una afirmación que es también un juicio hacia el pasado: «La obsesión de lo distinguido y aristocrático no ha producido en arte más que ñoñeces.» (10).

* * *

El lector perdonará la excesiva acumulación de textos machadianos en las líneas anteriores; he preferido dar sus propias palabras porque mi intención es sobre todo presentar un pensamiento lleno de interés sobre un tema en extremo delicado y apasionante, y ante el que es preferible en efecto dejar a cada uno en libertad de elegir.

De esta libertad para tomar posición da ejemplo como nadie el mismo Machado; él es en efecto un caso flagrante de teorizador «en contra» de su propia obra, y saca la consecuencia lógica en un silencio tan entristecido como ejemplar. La escisión entre lo que él se sentía capaz de escribir y lo que creyó debería escribirse (junto con la repugnancia a la repetición de lo ya hecho), le lleva a un agotamiento cada vez mayor. En sus últimos años las dos vertientes, poética y teórica, van por caminos completamente distintos: Machado aboga por una nueva épica y sutiliza más que nunca las muestras escasísimas de su lirismo; insiste en que el sentimiento intuitivo de lo individual y fluyente es sustantivo al poeta, y, por el contrario, cerebraliza su obra hasta lo aforístico y alegórico.

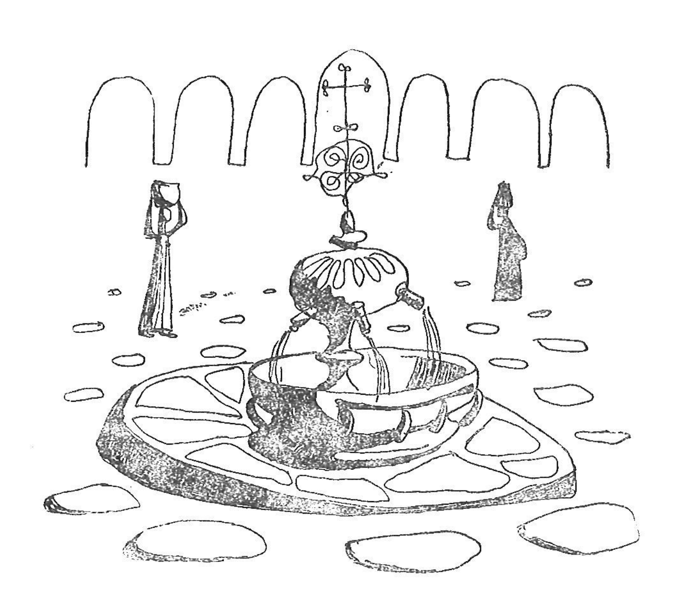
¿Dónde vió Machado la solución a estas antítesis, lírica y épica, sujeto y pueblo, arte atomizado fin de época y «nuevas y más robustas primaveras»? Sin duda, en la propia conciencia del poeta, capaz de asumir y armonizar esos contrarios. «Ningún espíritu creador (atribuye a Mairena) en sus momentos realmente creadores pudo pensar más que en el hombre, *en el hombre esencial que ve en sí mismo, y que supone en su vecino.»* (11).

En la profundización de ese «hombre esencial» está el

(10) Página 399.
(11) *Obras*, pág. 399.

mérito mayor y la lección perenne de Machado. Para que en la medida de unas pocas líneas dispersas en su obra, pero sin duda hondamente meditadas, podamos tenerlo presente como hombre y poeta total, he tratado de mostrar esto: que junto o contra el machadismo de los seguidores de su voz lírica, autobiográfica, nostálgica y «existencialista», que ahora parece prevalecer, es posible también que otros seguidores no menos auténticos del gran maestro se esfuercen en sentidos por completo diversos. Para ellos dejó escrito el que me parece su más cariñoso y conmovedor saludo: «Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir, cuando una tarea común apasione las almas.»

Eugenio de Nora.
Lentulusrain, 7.
BERNA (Suiza).





CAMINOS SOBRE LA MAR

DON ANTONIO MACHADO: ANTOLOGIA

REFLEXIONES SOBRE LA LIRICA

EL LIBRO «COLECCIÓN» DEL POETA ANDALUZ JOSÉ MORENO VILLA (1924)

I

La primera composición del libro *Colección* de José Moreno Villa se titula «Modelos, las montañas». Leámosla:

Así como vosotras, en el mitin
de la naturaleza multiforme,
junto al valle de los almendros
y la fresca ladera
y el río y los jardines.
Así, como vosotras, en el mitin
de nubes y de soles,
sin adornos, sin cambios,
en sobriedad eterna,
—un tanto arisca—, lejos
y por encima de nuestros tejados.

Es decir, que este fino cantor malagueño, tan hábil para captar los elementos flúidos del paisaje, mira a las montañas, mejor diré piensa en las montañas para

dictarnos una norma estética. Altura y lejanía, solidez y permanencia desea el poeta que, como las montañas, tengan sus creaciones. ¡Las montañas!... Lejos estamos aquí de sus formas concretas, lejos también de la pura emoción montesina. Estos montes de Moreno Villa son montes pensados, no intuídos. De ellos saca el poeta conceptos para frenar, ordenar y estructurar emociones.

La segunda composición del libro se titula «Voz madura». Dice así:

Déjame tu caña verde.
Toma mi vara de granado.
¿No ves que el cielo está rojo
y amarillo el prado;
que las naranjas saben a rosas
y las rosas a cuerpo humano?
¡Déjame tu caña verde!
¡Toma mi vara de granado!

También es aquí fácil descubrir el esquema lógico de la estrofa. Los dos primeros versos expresan, en forma de alegoría, una proposición: todo puede trocarse. Viene, después, la prueba, mediante una experiencia que se nos invita a realizar. Pero en los cuatro versos que constituyen el núcleo vivo del poema, las imágenes no son ya cobertura de conceptos, sino expresión de intuiciones. El cielo rojo y el prado amarillo son momentos de un cielo y un prado que es preciso ver, o recordar que se han visto; son imágenes en el tiempo que han conmovido el alma del poeta; no están en la región temporal de la lógica—sólo la lógica está fuera del tiempo—, sino en la zona sensible y vibrante de la conciencia inmediata. Las naranjas que saben a rosas y las rosas que saben a carne, son imágenes que fluyen y se alcanzan—ondas de río—sin trocarse ni sustituirse, como en la metáfora—¿es la metáfora elemento lírico?—y responden a una dialéctica sensorial y emotiva, que nada tiene que ver con el análisis conceptual que llamamos, propiamente, dialéctica. Por último, los dos primeros versos se repiten entre admiraciones. Esto quiere decir que han perdido su carácter de alegorías, símbolos de conceptos, para convertirse—en la intención del poeta al menos—en signos de una idea, de una visión mental, que el poeta recomienda a nuestra contemplación admirativa.

* * *

La lectura de estas dos primeras estrofas del libro de Moreno Villa me ha hecho pensar en el valor de las imágenes líricas. A mi juicio, conviene reparar en que la poesía emplea dos clases de imágenes, que se engendran en dos zonas diferentes del espíritu del poeta: imágenes que expresan conceptos y no pueden tener sino una significación lógica, e imágenes que expresan intuiciones y su valor es preponderantemente emotivo. A veces pueden revestir el mismo indumento verbal; pero, a pesar de ello, sólo un análisis grosero suele confundirlas. La intención del poeta, que es preciso descubrir y señalar, las hace radicalmente distintas. *El prado verde y el cielo azul* pueden ser prados y cielo que contempla un niño con ojos maravillados, imágenes estremecidas por una emotividad singular, y algo que nada tiene que ver con esto: dos imágenes genéricas, que envuelven dos definiciones del cielo y del prado y que, si por su calidad de imáge-

nes hablan todavía, aunque débilmente, a la intuición, su objeto es, no obstante, apartarnos de ella, están en el proceso de desubjetivación que va de lo intuído a lo pensado, de lo concreto a lo abstracto. En el primer caso el adjetivo califica; en el segundo, al señalar lo permanente en objetos varios, define.

De ambas series de imágenes, o de ambas intenciones en su empleo, necesita la poesía. No obstante, cuando se descubrió que las imágenes específicamente líricas eran aquellas que contenían intuiciones—la gloria de este invento se debe a los poetas simbolistas, tan injustamente disminuídos hoy—, se llegó a la conclusión bárbara—tan acreditada en nuestros días—que prohibe a la lírica todo empleo lógico, conceptual de la palabra. El uso del adjetivo definidor, el adjetivo homérico, era el mayor pecado en que podía incurrir un poeta. Los simbolistas, grandes descubridores en poesía, fueron teorizantes menos que medianos, creían que la lógica era cosa de mercaderes. «Parler—decía Mallarmé—n'a trait à la réalité des choses que commercialement.» Por el declive de esta sentencia —en parte verdadera, porque, en efecto, la palabra, como producto de objetivación, tiene un aspecto de moneda, de instrumento de cambio, de convención entre sujetos—y de otras análogas, que expresaban verdades a medias, llegaron los epígonos de los simbolistas a intentar la construcción de poemas ayunos de todo elemento conceptual. Se ignoraba, o se aparentaba ignorar, que un poema es —como un cuadro, una estatua o una catedral—, antes que nada, un objeto *propuesto a la contemplación del prójimo, y que no sería tal objeto, que carecería* en absoluto de existencia, si no estuviese construído sobre el esquema del pensar genérico, si careciese de lógica, si no respondiese, de algún modo, a la común estructura espiritual del múltiple sujeto que ha de contemplarlo. Hasta se sostenía que el poeta aspiraba a ser el único contemplador de su obra, que escribía o cantaba para *sí mismo*, sin reparar en que, aun admitido esto, en nada se atenúa la necesaria objetividad del poema. El poema sería ininteligible, inexistente para su propio autor, sin esas mismas leyes del pensar genérico, pues sólo merced a ellas puede el poeta captar el íntimo fluir de su conciencia, para convertirlo en objeto de su propio recreo. Mas, satisfecha esta exigencia lógica, sin lo cual el poema comenzaría por no existir, surge el problema específico de la lírica. Estos elementos lógicos, conceptos escuetos o imágenes conceptuales—insisto en llamar así a las que sólo contienen conceptos, juicios, definiciones y no intuiciones, en ninguno de los sentidos de esta palabra—podrán ser asociados, barajados, alambicados, trasegados, pintados con todos los colores del iris o abrillantados con toda suerte de charoles, pero nunca alcanzarán por sí mismos un valor emotivo. Son elementos constructivos que pueden y hasta, en rigor, deben estar ocultos, marcando *la estructura genérica, proporciones y límites*. Pero el organismo del poema requiere, además, los elementos flúidos, temporales, intuitivos, del alma del poeta, como si dijéramos la carne y sangre de su propio espíritu. No es la lógica lo que en el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica.

Esta verdad, turbiamente vista, o vista a medias, divide todavía, a gran parte de los poetas modernos, en dos sectas antagónicas: la de aquellos que pretenden hacer lírica al margen de toda emoción humana, por un juego mecánico de imágenes, lo que no es, en el fondo, sino un arte combinatorio de conceptos hueros, y la de aquellos otros para quienes la lírica, al prescindir de toda estructura lógica, sería el producto de los estados semicomatosos del sueño. Son dos modos perversos del pensar y del sentir, que aparecen en aquellos momen-

tos en que el arte—un arte—se desintegra o, como dice Ortega y Gasset, se deshumaniza (1).

* * *

Si preguntamos ahora cuál de estos dos elementos—los lógicos o los intuitivos—llevan el acento predominante en la obra total de Moreno Villa, nos sería difícil contestar de una manera rotunda. Yo creo ver en su lírica una tendencia a la ponderación y al equilibrio. Sin embargo, el hombre de su tiempo, que reacciona justamente contra los excesos románticos y simbolistas, se acusa en él por una actitud vigilante y una preocupación constructiva que parece inclinarle más a reforzar el esquema lógico que la corriente emotiva de sus versos.

Pero dejemos esto, para volver a ello por otro camino, y recojamos unas palabras del poeta sobre su propia lírica. «He intentado—dice Moreno Villa—decir lo más posible y del modo más directo y más sencillo.» Este propósito persiste, en efecto, a través de toda su producción y se acentúa en el último de sus libros. Se buscará en vano, leyendo a Moreno Villa, la novedad escandalosa, lo que el vulgo literario entiende por literatura de vanguardia. Moreno Villa ha resistido a la corriente negativa de su tiempo. Ni siquiera ha perdido la fe en la importancia de su arte. Hizo bien. La poesía es una expresión integral del hombre de cada tiempo. Podrá existir o no, pero nunca ser una actividad subalterna.

Entre los nuevos poetas españoles—muchos son, y de mérito indudable—ocupa Moreno Villa una posición firme, que debe ser señalada. Es un poeta actual, que no parece interesarse por las modas del día. Se engañará, sin embargo, quien piense que las ignora. Las conoce y no las desdeña. Pero Moreno Villa sabe que los programas literarios, que pretenden fundar escuelas que se anticipen a las obras, son casi siempre desorientadores, si se les interpreta literalmente. No son, como muchos creen, supercherías o ficciones de hombres que buscan notoriedad por caminos fáciles y deshonestos—rechacemos esta calumnia con que tantas veces se ha pretendido denigrar un santo afán de aventura—, pero suelen responder a visiones unilaterales, incompletas y apresuradas de los problemas que se plantea el arte de cada tiempo. Su valor es grande, pero exclusivamente documental. Sólo la irreflexión o la ignorancia pueden aceptar como revelaciones de una original estética proclamas y manifiestos en que se pretende la total abolición de la tradición artística y la creación «ex nihilo» de un arte nuevo. En los círculos bullangueros, donde todos aspiran a la novedad, nada nuevo se produce todavía. Allí, sin embargo, puede haber entrado lo viejo y caduco en un rápido proceso de desintegración. Ambas cosas conviene saber a quien pretenda descubrir en sí mismo y en torno suyo la humilde palpitación de lo vivo y germinal, en medio de los estrepitosos ruidos de lo inerte.

* * *

«Poesía desnuda y francamente humana—añade Moreno Villa—he pretendido hacer.» Palabras mayores son éstas que obligan a meditar. Yo me pregunto:

(1) La deshumanización del arte—señalada con profundo tino por Ortega y Gasset—es hoy un hecho indudable, aunque, a mi juicio, no podamos sacar de ella una norma estética. Tampoco creo que fuera ésta la intención del filósofo.

¿qué puede ser lo humano en los días en que Moreno Villa nos ofrece su bello ramo de claveles líricos? El concepto de lo humano no se formó de una vez para siempre, sino que cambia con la fe de cada época, con la metafísica—no asuste la palabra—más o menos consciente o formulada que encierra nuestras creencias últimas. Epocas hay en que es este concepto de lo humano lo que está en crisis. Esto lo expresa el arte, a su manera, por una aparente inseguridad o desorientación.

Los simbolistas—poetas de antes de ayer—, en cuanto mostraron un cierto acuerdo consigo mismos, una cierta congruencia entre sus propósitos y sus realizaciones, dejaban ver cuál era esa fe, esas últimas creencias, esa metafísica que estaba en el fondo de su lírica. Llevaban muy marcado el acento de su tiempo. Hijos de la segunda mitad de un siglo que había puesto al sol sus raíces del ente de razón cartesiano, hubieran definido al hombre como un ser sensible, sentimental, volente o ciegamente dinámico, y al poeta como un solitario, atento a su melodía interior. La inteligencia había perdido—¿para siempre?—su posición teórica. En el principio era la acción—¿no fué éste el dogma del siglo?—y la inteligencia, mero y tardío—¿por qué no superfluo?—accidente vital, sólo podía aspirar a un rango inferior, de instrumento pragmático. Los poetas habían de desdeñarla. Esta fe agnóstica creó un arte de ciegos músicos. La pintura misma—el impresionismo—es pintura de ciegos que pretenden palpar la luz. La poesía declara la guerra a lo inteligible y aspira a la expresión pura de lo subconsciente, apelando a las potencias oscuras, a las raíces más soterrañas del ser. «De la musique avant toute chose», había dicho Verlaine. Pero esta música de Verlaine no era la música de Mozart, que tenía aún la claridad, la gracia y la alegría del mundo leibnitziano, todo él iluminado y vidente, sino la música de su tiempo, la música de Wagner, el poema sonoro de la total opacidad del ser, cuya letra era la metafísica de Schopenhauer.

Desde entonces acá ha llovido mucho. No puede ser lo humano definido hoy como ayer. Por de pronto, el homúnculo activo que fué todavía a la guerra europea, llevando a Zaratustra en la mochila y su propia definición en términos de ciego dinamismo, parece haber ya cumplido su Karma. No ha de ser él quien arrastre a aventuras espirituales. Podrá mañana dominar en las masas, perturbar el mundo, imperar en política, pero nunca en la minoría de conciencias que, en todo tiempo, representan lo actual. Volverá a ser lo humano definido por lo racional. No falta quién lo piense. Sin embargo, la fe racionalista—¿no fué también una honda creencia la que afirmó un día la realidad de las ideas?—necesitaría para renacer que la inteligencia recobrase los ojos. La última filosofía que anda por el mundo se llama institucionismo moderno, más que una filosofía inicial parece el término, una gran síntesis final del anti-intelectualismo del pasado siglo. La inteligencia sólo puede pensar—según Bergson—la materia inerte, como si dijéramos las zurrapas del ser, y lo real, que es la vida (du vecu = de l'absolu), sólo alcanzarse con los ojos que no son los de la inteligencia, sino los de una conciencia vital, que el filósofo pretende derivar del instinto. En el camino hacia abajo del intelectualismo está Bergson, acaso, en el límite. Para refutarlo habrá que volver de algún modo a Platón, a afirmar nuevamente la posición teórica del pensar; porque la inteligencia pragmática no sirve para el caso. Con todo conviene anotar esto: el hombre actual no renuncia a ver. Busca sus ojos, convencido de que han de estar en alguna parte. Lo importante es que ha perdido la fe en su propia ceguera.

Supongamos por un momento que el hombre actual ha encontrado sus ojos,

los ojos para ver lo real a lo que nos referimos. Los tenía en la cara, allí donde ni siquiera pensó en buscarlos. Esto quiere decir que empieza a creer en la realidad de cuanto ve y toca. El mundo como ilusión—piensa—no es más explicable que el mundo como realidad. No será el trabajo de la ciencia el que me obligue a creer en él. Supongamos que es una creencia del Oriente místico, venida a Europa con el opio que mercadean los ingleses; que es una droga usada allá como narcótico, y que, administrada a la animalidad europea, se convirtió en licor dionisíaco. No soy ya el soñador, el frenético mimo de mi propio sueño. Tampoco el mundo se viste de máscara para que yo lo contemple. Las cosas están allí donde las veo, los ojos allí donde ven. Lo absoluto será hoy para mí tan inabarcable como ayer. Pero mi relación con lo real es real también. ¿No equivaldría esto a un despertar? Sería ello—se dirá—un retorno a la creencia del sentido común, del hombre ingenuo que no hizo nunca del conocer un problema. No. El sentido común, que es común sentir, cambia con los tiempos también: en épocas racionalistas cree, como nuestros abuelos, en la Diosa Razón; en épocas agnósticas tiene otros fetiches. ¿No fué la acción, una acción en principio, una pura nada, el ídolo de nuestros padres? El sentido común puede caer también bajo el maleficio de un sueño, creerse obligado a guerrear entre sombras. Pero este hombre nuevo, si acaso existe y anda por el mundo, pretende haber despertado. Su mundo se ilumina, quiere poblarse, no de fantasmas, sino de figuras reales. Este hombre no puede ya definirse por el sueño, sino por el despertar.

Todo producto del arte, por humilde que sea, estará siempre dentro de la ideología y de la sentimentalidad de una época. Existen, ciertamente, obras rezagadas y obras actuales; pero que siempre pertenecen a un clima espiritual, que es preciso conocer. No es, pues, arbitrario el que yo pregunte en qué consiste la desnudez y, sobre todo, la humanidad de las canciones de Moreno Villa.

* * *

Abriendo el libro *Colección*, de Moreno Villa, por la página 16, encuentro una composición titulada «Descubrimiento», cuya primera estrofa dice así:

Yo he sido ciego:
tal es mi alegría
delante de las múltiples
presencias de la vida.

Es decir, que el poeta siente la vida como algo que le sale al paso, como algo que es por sí mismo. Ni siquiera dice que se le aparece, sino que tiene presencias múltiples. En frente de ellas está el poeta, no menos presente, con su alegría. Y que el poeta es aquí responsable de cuanto dice, lo prueba el resto del poema. En él encontramos, como casi siempre en la lírica de Moreno Villa, su parte interjectiva entre signos de admiración:

¡Qué campos me hizo Dios!
¡Qué pueblecitos en el campo!
¡Qué anímulas errátiles
y líricas navegan
por el mar invisible
del aire, sede suya!...

Surge el asombro del poeta al choque con las cosas—vivas o no—que se le presentan como objetos líricos—de emoción, no de conocimiento—; pero como tales objetos, que estaban allí, donde el poeta los descubre.

¡Maravillosa vista!,
claman los caminantes
en el descote limpio
de una teta serrana.

Y a esta exclamación, no menos admirativa, de los caminantes, pone el poeta, después, su correspondiente signo erotemático:

¿Maravillosa vista?

Y contesta con otra exclamación, que tampoco es la última:

¡Ojos maravillosos!

Porque, en efecto, son maravillosos los ojos que tanta belleza abarcan. Pero, por si pudiéramos creer que el poeta afirma en definitiva el paisaje como exclusivo milagro de sus ojos, se afinca nuevamente en su posición contemplativa, para exclamar, al fin:

¡Ojos maravillados,
que asistís al concierto
sigiloso del mundo,
mil veces más etéreo
y sutil que la música!

Lejos estamos aquí—acaso más de lo que parece—de la concepción romántico-simbolista del paisaje como mero estado del alma, y de las cosas como símbolo de nuestro sentir. Estas presencias—permítaseme insistir en la palabra—bien pudieran representar una divisoria de dos cuencas líricas distintas: la de los poetas de ayer, cuyo canto era la melodía interior con que hechizaban el húmedo rincón de sus lágrimas, y la de los poetas de mañana, hoy ya en pleno campo, en busca de nuevas canciones.

Toda partida al amanecer tiene su encanto. Sin embargo, los viejos cantores—viejos para los que hoy son jóvenes—pueden parecer más líricos que los nuevos. El mundo como proyección de nuestro espíritu, como milagro de nuestra sensibilidad, haría de cada hombre un poeta, un creador. Así, pues, como apenas hay ganancia sin pérdida, la nueva fe en las cosas, el concederles, por lo menos, la propiedad de aparecérsenos, de presentársenos antes de que nosotros las soñemos, va en mengua de nuestro orgullo de soñadores. El culto al yo, como única realidad creadora, en función de la cual se daría exclusivamente el arte, comienza a declinar. Se diría que Narciso ha perdido su espejo, con más exactitud que el espejo de Narciso ha perdido su azogue, quiero decir la fe en la impenetrable opacidad de lo otro, merced a la cual—y sólo por ella—sería el mundo un puro fenómeno de reflexión que nos rindiese nuestro propio

sueño, en último término la imagen de nuestro soñador. Pero como tampoco hay renuncia sin provecho, la canción de los nuevos poetas parecerá vibrar en un aire más puro y más claro, donde la luz tornase a su modesto oficio de hacernos más limpio y transitable el camino de los ojos. Si con la sensación estamos en parte en las cosas mismas, o si como seres conscientes ni fingimos ni deformamos nuestro universo; si el soñador despierta, no ya entre fantasmas, sino firmemente anclado en un trono de lo real, será el respeto cósmico a la ley que nos obliga y afinca en nuestro lugar y en nuestra tiempo, la fuente de una nueva y severa emoción, que podrá tener algún día madura expresión lírica.

Esta emoción se acusa ya en la totalidad dominante de la nueva lírica y, muy acentuada, en el último libro de Moreno Villa. Acaso lo que distingue a nuestro poeta de otros jóvenes portaliras—cuyas excelencias no son del caso—es la clara conciencia que dicta a su arte la ideología y la sensibilidad de su tiempo. No hay en Moreno Villa la pretención de que las cosas canten por sí mismas, ni parece creer, como algunos creen—para todo hay creyentes—, que sean ellas las que cantan en él, se limita a pensar que ya no pueden ser el alfabeto más o menos caprichoso de su lenguaje interior, que será preciso reconocer su presencia, trazar fina y justamente su propio contorno.

Leamos en la página 70 de *Colección:*

El agua del cauce
sobre el cielo nimio
de la tarde fría,
estaba torcido.
El agua del cauce
no tenía brillo:
era cinta mate
con pandos y rizos.

Tres nubes rayaban,
con paralelismo,
el livor celeste.
Lo demás, barrido.

Solo, en la llanura,
grande, pequeñito,
un guardia civil
estaba en aviso.

El recio capote
negro, convulsivo,
hacía en el aire
la mueca del frío.

En el libro de Moreno Villa o, al menos, en sus composiciones más logradas, hay siempre un fino lápiz que dibuja, y la línea que traza aspira siempre a la objetividad. El equilibrio que antes señalé entre lo intuitivo y lo conceptual, puede afirmarse ahora entre el sentir del poeta y el frío contorno de las cosas. Y es esto—dicho sea de paso—no lo castellano, sino lo andaluz en la poesía de Moreno Villa.

De la musique avant toute chose.

En el sentido que pudo tener en Verlaine esta sentencia—poco importa lo que creía decir con ella—es algo de que hoy protestarían hasta los músicos. Sin embargo, la afirmación era valiente, y aparecía en justa reacción contra la línea parnasiana que pretendía ser, por sí misma, cantora. La línea tampoco puede cantar. No es éste su oficio. Ni la línea ni el concepto cantan. No pertenecen al mundo sonoro, ni siquiera al mundo sensible. Nada tienen que ver con lo inmediato psíquico. Su mayor encanto es el de su frialdad, el de su pureza, el de su alejamiento. No enturbiarlos ni estremecerlos, a la manera barroca, es un precepto de elemental buen gusto. Y nunca pretender, bárbaramente, eliminarlos. Son tan necesarios en el poema como en la vida misma, a cuya más alta jerarquía, a la conciencia del hombre, corresponde también la más alta y desesperada pretensión a lo objetivo.

* * *

Muy bellas son las canciones de Moreno Villa. Creo que ninguno de nosotros las haría mejores. Pero si alguien me pregunta qué falta al poeta para alcanzar la perfección de su arte, yo no sabría, en verdad, responder. He pretendido señalar lo que hay en Moreno Villa del hombre que canta en su tiempo, en un tiempo—digámoslo también—marcadamente afónico. De lo que puede ser un pleno cantor de mañana, se me alcanza muy poco; y de un cantor absoluto, intemporal, de un arquetipo de cantores, menos todavía. La poesía pura, de que oigo hablar a críticos y poetas, podrá existir, pero yo no la conozco. Creo que más de una vez intentó el poeta algo parecido y que siempre alcanzó a dar frutos del tiempo—ni siquiera los mejores—recomendables, a última hora por su impureza. Cuando se dice que, para gustar la poesía del Dante, es preciso eliminar cuanto puso en ella el eclesiástico, el gibelino y el hombre de una determinada historia pasional, se propone, a mi juicio, un absurdo tan grande como el de sostener que sin el Dante mismo se hubiera podido escribir la Comedia. Creo, también, que lo peor para un poeta es meterse en casa con la pureza, la perfección, la eternidad y el infinito. También el arte se ahoga entre superlativos. Son musas estériles, cuando se las confina entre cuatro paredes. Para el que camina por el bajo mundo tiene, en cambio, un valor de luminarias de horizonte. Pero nunca están más lejos del poeta que cuando pretende tenerlas a su servicio. Ni al poeta mismo le es dado tener un harén de diosas. El propio Júpiter no aspiró a tanto.

¿Consejos a Moreno Villa? No. Lejos de mi ánimo aconsejar a nadie ni, mucho menos, predicar a convencidos. «Poesía desnuda y francamente humana he pretendido hacer», dice el poeta. Y yo creo que todavía es ése el camino.

Antonio Machado.

(*Rev. de Occidente*, año III,
núm. XXIV, junio 1925.)

ALGUNAS IDEAS DE JUAN DE MAIRENA SOBRE LA GUERRA Y LA PAZ

I

Algún día—habla Juan de Mairena a sus alumnos—pudiéramos encontrarnos con esta dualidad: por un lado, la guerra, inevitable; por otro, la paz, vacía. Dicho en otra forma: cuando la paz esté hueca, horra de todo contenido religioso, metafísico, ético, etc., y la guerra cargada de razones polémicas, de motivos para guerrear, apoyada en una religión y una metafísica y una moral, y hasta una ciencia de combate, ¿qué podrá la paz contra la guerra? El pacifismo entonces sólo querrá decir: miedo a los terribles estragos de la guerra. La guerra, «matritus detestata», tendrá de su parte a todos los hombres animosos, frente a una paz sólo acompañada por el miedo. En mala compañía irá entonces la paz. Os juro que no quisiera alcanzar esos tiempos.

Algún día—habla Mairena, cinco años antes de estallar la guerra mundial—irá Europa a una guerra de proporciones incalculables; porque todas, o casi todas, las naciones de Europa son entidades polémicas, como si dijéramos gallos con espolones afilados cuya misión es pelear. Todas se definen como potencias—de primero, de segundo o tercer orden—, el culto al poder es común a todas. Y, más que al disfrute del poder, a su ejercicio, es a la tensión del esfuerzo combativo por el cual tiende a evaluarse la calidad humana en el mundo occidental. El «struggle-for-life» darwiniano se ha ido convirtiendo en un «vivir para pelear» que declara superfluas todas las actividades de la paz.

Que todo esto sea un hecho, amigos míos, no quiere decir que existan razones absolutas para aceptarlo como norma de conducta universal. Por lo demás, no todos los pueblos, ni todas las civilizaciones, han gustado de enaltecer al «boxer», al hombre de pelea que se prepara para romperle alegremente el esternón a su prójimo; de modo que el hecho mismo es más limitado de lo que se cree.

Son los ingleses, acaso, quienes más han contribuído a dar esta bélica tonanidad, esta tensión polémica al mundo occidental. Reconozcamos, sin embargo, que ellos lo han hecho con cierta elegancia y—me atreveré a decirlo—no sin cierta inocencia. Pueblo naturalmente de presa, el anglosajón, necesitado de vastos dominios para poder vivir con algún decoro en su archipiélago nada pródigo en mantenencias, no podía ser un pueblo contemplativo, estático y renunciador; pero ha logrado ser—reconozcámoslo—algo más que pirata y dominador. El ha creado formas de convivencia humana muy aceptables, que palian y cohonestan—en apariencia, al menos—el «bellum omnium contra omnes», de Hobbes. Sobre una base agnóstica y escéptica—un escepticismo de corto radio, que no agota nunca el contenido negativo de sus premisas—él ha creado esa flor de la política occidental, el liberalismo, hoy en quiebra, un equilibrio dinámico de combate, que concede al adversario el máximo de derechos compatibles con la intangibilidad del cimiento económico y social de un imperio. El mar

y la Biblia han hecho lo demás para que fuese el inglés un tipo humano bastante recomendable, que algún día será en el mundo objeto de nostalgia.

Pronto asistiremos—añade proféticamente Mairena—al ocaso de Inglaterra, que enseñó a boxear al occidente, a mantenerse en perfecta disponibilidad polémica. Asistiremos a un rápido descenso de Inglaterra, debido, en parte, a que algunos pueblos de oriente han aprendido demasiado bien sus lecciones, en parte a que en Europa misma la concepción bélico-dinámica del mundo ha sido desmesurada por el genio metafísico de los alemanes. Algo también—todo hay que decirlo—a causa de la incapacidad de los alemanes para la convivencia pacífica con otros pueblos, que sacará a Inglaterra, necesariamente, de su «splendid isolation».

Reparad en que los alemanes han contribuído en proporción enorme a crear en el mundo un estado de paz agresiva tan lamentable como la guerra misma, dominado por un concepto de rivalidad mucho más nociva que el mero campeonismo inglés, no exento de caballerosidad generosa. Ellos han buscado por encima de todo la razón metafísica (buscándola digo, sin encontrarla, claro es) que permita a un pueblo vivir para el exterminio de los demás. Ellos han creado algo peor, han nacionalizado ese sentido de la tierra irremediablemente combativo, esa jactancia de grupo zoológico privilegiado, que hoy envenena y divide a Europa, y que mañana pretenderá agruparla en una más vasta entidad no menos polémica, cuando la palabra Occidente suene en nuestros oídos como grito de bandera para las «guerras de color», intercontinentales, que la misma Europa, si Dios no lo remedia, habrá desencadenado.

Es deseable, en efecto (añadía Mairena), que el Imperio alemán sea destruído en la próxima guerra, y ello en beneficio de los mismos grupos germánicos que lo integran. Porque la Alemania imperial, prusianizada, tiende fatalmente a declarar superflua su admirable tradición de cultura, para quedarse a solas con su voluntad de poder, como ella dice, amenazando al mundo entero, y no menos del mundo entero amenazada y aborrecida.

La verdad es que Zaratustra, por su jactancia ético-biológica y por su tono destemplado y violento, está pintiparado para un puntapié en el bajo vientre que le obligue a ceder el campo a otros maestros más hondamente humanos, que la misma Alemania puede producir, a otros maestros que nos enseñen a contemplar, a meditar, a renunciar...

II

Los futuros maestros de la paz, si algún día aparecen (sigue hablando Mairena), no serán, claro está, propugnadores de ligas pacifistas entre entidades polémicas. Ni siquiera nos hablarán de paz, convencidos de que una paz entre matones de oficio es mucho más abominable que la guerra misma. Ni habrán de perseguir la paz como un fin deseable sobre todas las cosas. ¿Qué sentido puede tener esto? Pero serán maestros cuyo consejo, cuyo ejemplo y cuya enseñanza no podrán impulsarnos a pelear sino por causas justas, si estas causas existen, lo que esos maestros siempre pondrán en duda.

¿Pensáis vosotros que de una «clase» como ésta puede salir nadie dispuesto a pelearse con su vecino, y mucho menos por motivos triviales? Perdonad que me cite y proponga como ejemplo: no encuentro otro más a mano. Reparad en que cuando yo elogio personas o cosas que dejan mucho que desear, como en

el casi mío, no elogio ni estas cosas ni a estas personas, sino las ideas trascendentes de que ellas son copias borrosas, que pueden aclararse, o imperfectas, y, por ende, perfectibles.

Reparad en mi enseñanza. Yo os enseño, o pretendo enseñaros, a contemplar. ¿El qué?, me diréis. El cielo y sus estrellas, y la mar y el campo, y las ideas mismas, y la conducta de los hombres. A crear la distancia en este continuo abigarrado de que somos parte, esa distancia sin la cual los ojos—cualesquiera ojos—no habrían de servirnos para nada. He aquí una actividad esencialísima que por venturoso azar es incompatible con la guerra.

Yo os enseño, o pretendo enseñaros, a meditar sobre todas las cosas contempladas, y sobre vuestras mismas meditaciones. La paz se nos sigue dando por añadidura.

Yo os enseño, o pretendo enseñaros, a renunciar a las tres cuartas partes de las cosas que se consideran necesarias. Y no por el gusto de someteros a ejercicios ascéticos o a privaciones que os sean compensadas en paraísos futuros, sino para que aprendáis por vosotros mismos cuánto más limitado es de lo que se piensa el ámbito de lo necesario, cuánto más amplio, por ende, el de la libertad humana, y en qué sentido puede afirmarse que la grandeza del hombre ha de medirse por su capacidad de renunciación. Espero que de esta enseñanza mía tampoco habréis de sacar ninguna consecuencia batallona.

Yo os enseño, o pretendo enseñaros, a trabajar sin hurtar el cuerpo a las faenas más duras, pero libres de la jactancia del trabajador y de la superstición del trabajo. La superstición del trabajo consiste en pensar que el trabajo es por sí mismo valioso, y en tal grado que, si los fines que el trabajo persigue pudieran realizarse sin él, tendríamos motivo de pesadumbre. Contra tamaño error de esclavos os he puesto muchas veces en guardia.

Que vuestro culto al trabajo sea el culto a Hércules, a un semidiós, no a una plena deidad, porque los dioses propiamente dichos no trabajan. Merced a mi enseñanza, amigos míos, la palabra «huelga», que tanto viene resonando en nuestro siglo—acaso sea ella la gran palabra de nuestro siglo—, ha de perder en vuestros labios, si alguna vez la proferís, parte de su carácter polémico para revelar su más honda significación: tregua a las actividades necesarias para los capaces de actividades libres. ¡Paz a los hombres de buena voluntad!

Yo os enseño, o pretendo enseñaros, oh amigos queridos, el amor a la filosofía de los antiguos griegos, hombres de agilidad mental ya desusada, y el respeto a la sabiduría oriental, mucho más honda que la nuestra y de mucho más largo radio metafísico. Ni la una ni la otra podrán induciros a pelear; ambas, en cambio, os harán perder el miedo al pensamiento, mostrándoos hasta qué punto la mera espontaneidad pensante, bien conducida, puede ser fecunda en el hombre.

Yo os enseño, o pretendo enseñaros, a que dudéis de todo: de lo humano y de lo divino, sin excluir vuestra propia existencia como objeto de duda, con lo cual iréis más allá de Descartes. Descartes tenía enorme talento; ninguno de nosotros le llegará nunca al zancajo. Pero nosotros podemos pensar mejor que Descartes, porque las pocas centurias que nos separan de él nos han hecho ver claramente que su célebre «cogito ergo sum», que deduce el existir del pensar, después de haber hecho del pensamiento un instrumento de duda, de posible negación de toda existencia, es lógicamente inaceptable, una verdadera birria lógica, digámoslo con todo respeto.

Claro es que Descartes—en el fondo—no deduce la existencia del pensamien-

to, el «sum» del «cogito», mucho menos del «dubito», sino de todo lo contrario: de lo que él llama «representaciones claras y distintas», es decir, de las cosas que él reputa evidentes—no sabemos por qué—, entre las cuales incluye la sustancia, que sería la existencia misma. Aquí ya no hay contradicción, sino lo que suele llamarse círculo vicioso o viaje para el cual no hacen falta alforjas.

Fué Cartesio—creo haberlo demostrado más de una vez—un gran matemático que padecía el error propio de su oficio: la creencia en la indubitabilidad de la matemática y en la claridad de sus proposiciones, sin reparar en que si el hombre no pudiera dudar de la matemática, es decir, de su propio pensamiento, no hubiera dudado nunca de nada. De tamaño error, el más grave de la filosofía occidental, desde Platón a Kant, está perfectamente limpia mi modesta enseñanza. Yo os enseño una duda sincera, nada metódica, por ende, pues si yo tuviera un método, tendría un camino conducente a la verdad y mi duda sería una pura simulación. Yo os enseño una duda integral, que no puede excluirse a sí misma, dejar de convertirse en objeto de duda, con lo cual os señalo la única posible salida del lóbrego callejón del escepticismo. Espero que de esta enseñanza no habréis de salir armados para la camorra.

Yo os enseño—en fin—, o pretendo enseñaros, el amor al prójimo y al distante, al semejante y al diferente, y un amor que exceda un poco al que os profesáis a vosotros mismos, que pudiera ser insuficiente.

No diréis, amigos míos, que os preparo en modo alguno para la guerra, ni que a ella os azuzo y animo como anticipado jaleador de vuestras hazañas. Contra el célebre latinajo, yo enseño: «Si quieres paz, prepárate a vivir en paz con todo el mundo.» Mas si la guerra viene porque no está en vuestra mano evitarla, ¿qué será de nosotros—diréis—los preparados para la paz? Os contesto: si la guerra viene vosotros tomaréis partido sin vacilar por los mejores, que nunca serán los que la hayan provocado, y al lado de ellos sabréis morir con una elegancia de que nunca serán capaces los hombres de vocación batallona.

ANTONIO MACHADO.

(«Hora de España», oct. 37.)

ASI HABLABA JUAN DE MAIRENA

(MISCELÁNEA ANTOLÓGICA)

(SOBRE LAS CREENCIAS.)

SERÍA conveniente—habla Juan de Mairena a sus alumnos—que el hombre más o menos occidental de nuestros días, ese hombre al margen de todas las iglesias o incluído sin fe en algunas de ellas, que ha vuelto la espalda a determinados dogmas, intentase una profunda investigación de sus creencias últimas. Porque todos—sin excluir a los herejes, coleccionistas de excomuniones, etc.—, creemos en algo, y es este algo, a fin de cuentas, lo que pudiera explicar el sentido total de nuestra conducta. Sin una pura investigación de las creencias, que sólo puede encomendarse a los escépticos propiamente dichos, carecemos de una norma medianamente segura para juzgar los hechos más esenciales de la Historia.

*

(DE UN DISCURSO DE JUAN DE MAIRENA.)

¡Esta gran placentería
de ruiseñores que cantan!...
Ninguna voz es la mía.

Así cantaba un poeta para quien el mundo comenzaba a adquirir una magia nueva. «La gracia de esos ruiseñores—solía decir—consiste en que ellos cantan sus amores, y de ningún modo los nuestros.» Por muy de Perogrullo que parezca esta afirmación, ella encierra toda una metafísica que es, a su vez, una poética nueva. ¿Nueva? Ciertamente, tan nueva como el mundo. Porque el mundo es lo nuevo por excelencia, lo que el poeta inventa, descubre a cada momento, aunque no siempre, como muchos piensan, descubriéndose a sí mismo. El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles; sólo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo. Al pensamiento lógico o matemático, que es pensamiento homogeneizador, a última hora pensar de la nada, se opone el pensamiento poético, esencialmente heterogeneizador. Perdonadme estos terminachos de formación erudita, porque en algo se ha de conocer que estamos en clase, y porque no hay cátedra sin un poco de pedantería. Pero todo esto lo veréis más claro en nuestros ejercicios—los de Retórica, se entiende—, y por ejemplos más o menos palpables.

*

Descansemos un poco de nuestra actividad racionante, que, en último término, es un análisis corrosivo de las palabras. Hemos de vivir en un mundo sustentado sobre unas cuantas palabras, y si las destruímos, tendremos que sustituirlas por otras. Ellas son los verdaderos atlas del mundo: si una de ellas nos falla antes de tiempo, nuestro universo se arruina.

*

La inseguridad, la incertidumbre, la desconfianza, son acaso nuestras únicas verdades. Hay que aferrarse a ellas. No sabemos si el sol ha de salir mañana como ha salido hoy, ni en caso de que salga, si saldrá por el mismo sitio, porque en verdad tampoco podemos precisar ese sitio con exactitud astronómica, suponiendo que exista un sitio por donde el sol haya salido alguna vez. En último caso, aunque penséis que estas dudas son, de puro racionales, pura pedantería, siempre admitiréis que podamos dudar de que el sol salga mañana para nosotros. La inseguridad es nuestra madre; nuestra musa es la desconfianza. Si damos en poetas es porque, convencidos de esto, pensamos que hay algo que va con nosotros digno de cantarse. O si os place mejor, porque sabemos qué males queremos espantar con nuestros cantos.

*

Sin embargo, nosotros hemos de preguntarnos todavía, en previsión de preguntas que pudieran hacérsenos, si al declararnos afectados por inquietudes meta-

físicas adoptamos una posición realmente sincera. Y nos hacemos esta pregunta para contestarla con un sencillo encogimiento de hombros. Si esta pregunta tuviera algún sentido, tendríamos que hacer de ella un uso, por su extensión, inmoderado. ¿Será cierto que usted, ajedrecista, pierde el sueño por averiguar cuántos saltos puede dar un caballo en un tablero sin tropezar con una torre? ¿Será cierto que a usted, cantor de los lirios del prado, nada le dice el olor de la salchicha frita? ¿Hasta dónde llegaríamos por el camino de esas preguntas? Por debajo de ellas, en verdad, ya cuando se nos hacen, ya cuando nosotros mismos nos las formulamos, hay un fondo cazurro y perverso; la sospecha y, casi me atreveré a decir, el deseo de que la verdad humana—lo sincero—sea siempre lo más vil, lo más ramplón y zapatero.

*

Pero nosotros nos inclinamos más bien a creer en la dignidad del hombre, y a pensar que es lo más noble en él el más íntimo resorte de su conducta. Porque esta misma desconfianza en su propio destino y esta incertidumbre de su pensamiento, de que carecen acaso otros animales, van en el hombre unidas a una voluntad de vivir que no es un deseo de perseverar en su propio ser, sino más bien de mejorarlo. El hombre es el único animal que quiere salvarse, sin confiar para ello en el curso de la Naturaleza. Todas las potencias de su espíritu tienden a ello, se enderezan a su fin. El hombre quiere ser otro. He aquí lo específicamente humano. Aunque su propia lógica y natural sofística lo encierren en la más estrecha concepción solipsística, su mónada solitaria no es nunca pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro, paciente de una incurable alteridad. Si lográsemos reconstruir la metafísica de un chimpancé o de algún otro más elevado antropoide, ayudándole cariñosamente a formularla, nos encontraríamos con que era esto lo que le faltaba para igualar al hombre: una esencial disconformidad consigo mismo que lo impulse a desear ser otro del que es, aunque, de acuerdo con el hombre, aspire a mejorar la condición de su propia vida: alimento, habitación más o menos arbórea, etc. Reparad en que, como decía mi maestro, sólo el pensamiento del hombre, a juzgar por su misma conducta, ha alcanzado esa categoría supralógica del deber ser o tener que ser lo que no se es, o esa idea del bien que el divino Platón encarama sobre la del ser mismo y de la cual afirma con profunda verdad que no hay copia en este bajo mundo. En todo lo demás no parece que haya en el hombre nada esencial que lo diferencie de los otros primates. (Véase Abel Martín: De la esencial heterogeneidad del ser.)

*

Confiamos
en que no será verdad
nada de lo que pensamos.

Con esta solearilla anti-eleática encabeza Mairena muchas de las notas filosóficas que escribía para sí mismo. La palabra *almohada* de la copla: «confiamos», parece referirse más a la creencia que al conocimiento. De este modo procuraba Mairena matar dos pájaros—acaso tres—de un tiro. Porque, en primer término, eludía—o creía eludir—el argumento contra escépticos. Si, en efecto, hu-

biera dicho: pensamos o sabemos que nuestro pensamiento es falso, el contenido negativo de la frase anulaba el valor afirmativo de la misma. Sabido es que Mairena sostuvo, alguna vez, que el dicho socrático «sólo sé que no sé nada» contenía la jactancia de un excesivo saber, puesto que olvidó añadir: y aun de esto mismo no estoy completamente seguro. En segundo lugar, la adopción de la copla proyectaba una cierta luz sobre este dicho suyo, que a muchos aparecía envuelto en misterio: «El fondo de mi pensamiento es triste; sin embargo, yo no soy un hombre triste ni creo que contribuya a entristecer a nadie. Dicho de otro modo: la falta de adhesión a mi propio pensar me libra de su maleficio, o bien: más profundo que mi propio pensar está mi confianza en su inania, la fuente de Juventa en que se baña constantemente mi corazón.»

*

—(Sobre política.)

Desde un punto de vista teórico, yo no soy marxista, no lo he sido nunca, es muy posible que no lo sea jamás. Mi pensamiento no ha seguido la ruta que desciende de Hegel a Carlos Marx. Tal vez porque soy demasiado romántico, por influjo, acaso, de una educación demasiado idealista, me falta simpatía por la idea central del marxismo: me resisto a creer que el factor económico, cuya importancia no desconozco, sea el más esencial de la vida humana y el gran motor de la historia.

(Del discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas. Valencia, 1 de mayo de 1937.)

*

(España y el alma popular.)

Entre españoles, lo esencial humano se encuentra con la mayor pureza y el más acusado relieve en el alma popular. Yo no sé si puede decirse lo mismo de otros países. Mi folklore no ha traspuesto las fronteras de mi patria. Pero me atrevo a asegurar que, en España, el prejuicio aristocrático, el de escribir exclusivamente para los mejores, puede aceptarse y aun convertirse en norma literaria, sólo con esta advertencia: la aristocracia española está en el pueblo, escribiendo para el pueblo se escribe para los mejores. Si quisiéramos, piadosamente, no excluir del goce de una literatura popular a las llamadas clases altas, tendríamos que rebajar el nivel humano y la categoría estética de las obras que hizo suyas el pueblo y entreverarlas con frivolidades y pedanterías. De un modo más o menos consciente, es esto lo que muchas veces hicieron nuestros clásicos. Todo cuanto hay de superfluo en «El Quijote» no proviene de concesiones hechas al gusto popular, o, como se decía entonces, a la necedad del vulgo, sino, por el contrario, a la perversión estética de la corte. Alguien ha dicho con frase desmesurada, inaceptable *ad pedem litterae,* pero con profundo sentido de verdad: en nuestra literatura casi todo lo que no es folklore es pedantería.

*

Para hablar a muchos no basta ser orador de mitin. Hay que ser, como Cristo, hijo de Dios.

*

El que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie.

*

A última hora siempre habrá alguien enfrente de un algo, de un algo que no parece necesitar de nadie.

PARA LA BIOGRAFIA DE JUAN DE MAIRENA

El acontecimiento más importante de mi historia es el que voy a contaros. Era yo muy niño y caminaba con mi madre, llevando una caña dulce en la mano. Fué en Sevilla y en ya remotos días de Navidad. No lejos de mí caminaba otra madre con otro niño, portador a su vez de otra caña dulce. Yo estaba muy seguro de que la mía era la mayor. ¡Oh, tan seguro! No obstante, pregunté a mi madre—porque los niños buscan confirmación aun de sus propias evidencias—: «La mía es mayor, verdad?» «No, hijo—me contestó mi madre—. ¿Dónde tienes los ojos?» He aquí lo que yo he seguido preguntándome toda mi vida.

*

Otro acontecimiento, también importante, de mi vida es anterior a mi nacimiento. Y fué que unos delfines, equivocando su camino y a favor de marea, se habían adentrado por el Guadalquivir, llegando hasta Sevilla. De toda la ciudad acudió mucha gente, atraída por el insólito espectáculo, a la orilla del río, damitas y galanes, entre ellos los que fueron mis padres, que allí se vieron por vez primera. Fué una tarde de sol, que yo he creído o he soñado recordar alguna vez.

*

Mairena no era, en verdad, un hombre modesto; pero no aceptó nunca la responsabilidad de las afirmaciones rotundas, ni aun tratándose de su propia honorabilidad.

—Porque yo—dijo un dia en clase—, que he vivido, hasta la fecha, con relativa dignidad...

—Relativa no, maestro—le atajó un discípulo—, ¡absoluta!

—Porque yo—corrigió Mairena—, que vivía hasta la fecha con una decencia tan considerable, que obtuvo alguna vez la hiperbólica reputación de absoluta...

*

(Mairena, examinador.)

Mairena era, como examinador, extremadamente benévolo. Suspendía a muy pocos alumnos, y siempre tras exámenes brevísimos. Por ejemplo:

—¿Sabe usted algo de los griegos?

—Los griegos... los griegos eran unos bárbaros...

—Vaya usted bendito de Dios.

—¿...?

—Que puede usted retirarse.

Era Mairena—no obstante su apariencia seráfica—hombre, en el fondo, de malísimas pulgas. A veces recibió la visita airada de algún padre de familia que se quejaba, no del suspenso adjudicado a su hijo, sino de la poca seriedad del examen. La escena violenta, aunque también rápida, era inevitable.

—¿Le basta a usted ver a un niño para suspenderlo?—decía el visitante, abriendo los brazos con ademán irónico de asombro admirativo.

Mairena contestaba, rojo de cólera y golpeando el suelo con el bastón:

—¡Me basta ver a su padre!

*

(Sobre la voz.)

«*Hombre necio habla recio*, dice el proverbio popular, de cuyo total acierto no respondo, porque he conocido a hombres nada huecos de voz tonante, y a más de un gaznápiro de voz apagada. Mas siempre he desconfiado de la voz desmedida—sobrada o insuficiente—de quien no calcula bien la distancia que media entre sus labios y los oídos del interlocutor. En la medida de la voz—como en la medida de tantas cosas—son maestros los franceses, entre quienes pudieran muy bien nuestros actores aprender lo más elemental de su oficio.»

A causa de esta nota, fué acusado Mairena por cierto erudito, un tanto malicioso, de hombre que pretende encubrir su propia insuficiencia auditiva. Y la nota, en efecto, pudiera ser de un sordo vergonzante, a quien irrita la voz normal de su interlocutor, que él no alcanza claramente a oír, y, no menos, la voz reforzada y chillona de quien conoce su secreto, y lo revela, gritando a todo el mundo. Porque esto tiene el sordo que explica la perennidad de su mal humor: cuando no oye se entristece; si llega a oír, se enfada. Pero los hechos no siempre dan la razón a las conjeturas más sutiles: porque lo cierto es que Mairena fué un hombre de oído finísimo, de los que oyen—no ya sienten—crecer la hierba.

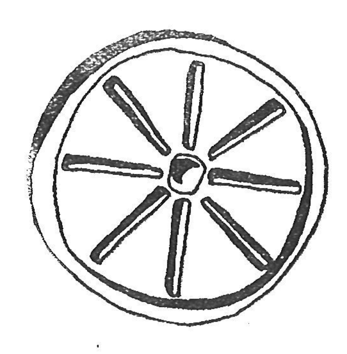
Sin embargo, para un psicólogo *behaviorista*, algo había en Mairena que podía explicar la opinión de sordo, y hasta de sordo intelectual en que algunos le tuvieron: la lentitud y el desorden de sus reacciones o reflejos fonéticos.

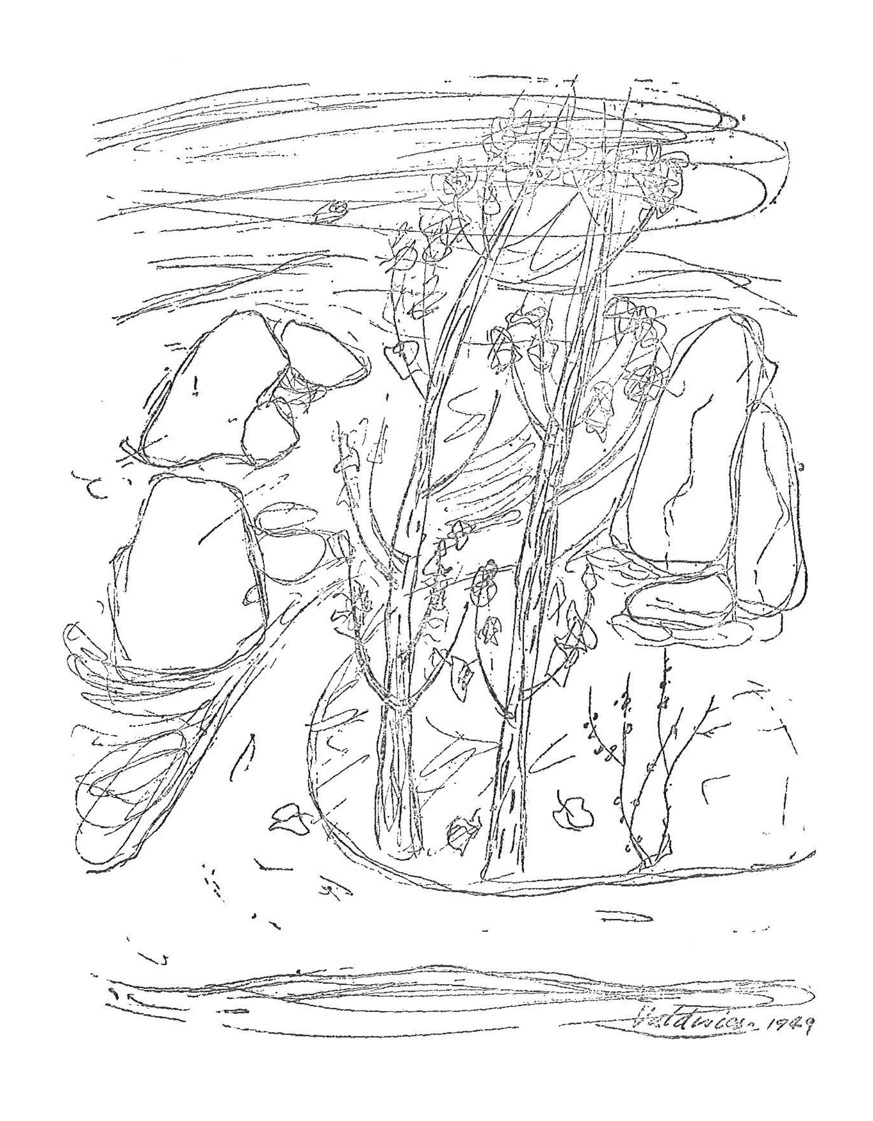
Mairena, en efecto, tardaba en contestar cuando se le hablaba, y, alguna vez, ni contestaba siquiera. Pero la verdadera explicación de todo esto debe buscarse no sólo en los olvidos, arrobos y ensimismamientos que le eran habituales, sino también, y sobre todo, en su costumbre de someter a lazareto de reflexión las preguntas que se le dirigían, antes de contestarlas. Esto llegó a irritar más de una vez a su tertulia, y no faltó quien le gritase: ¿No me ha oído usted? A lo cual respondía Mairena con frase, en apariencia, de sordo atrabiliario: Porque le he oído a usted, precisamente, no le contesto.

*

Juan de Mairena usaba en los días más crudos del invierno un gabán bastante ramplón, que él solía llamar la venganza catalana, *porque era de esa tela, fabricada en Cataluña, que pesa mucho y abriga poco. «La especialidad de este abrigo—decía Mairena a sus alumnos—consiste en que, cuando alguna vez se le cepilla para quitarle el polvo, le sale más polvo del que se le quita, ya porque sea su paño naturalmente ávido de materias terrosas y las haya absorbido en demasía, ya porque éstas se encuentren originariamente complicadas con el tejido. Acaso también porque no sea yo ningún maestro en el manejo del cepillo. Lo cierto es que yo he meditado mucho sobre el problema de la conservación y aseo de este gabán y de otros semejantes, hasta imaginar una máquina extractora de polvo, mixta de cepillo y cantárida, que aplicar a los paños. Mi aparato fracasó lamentablemente por lo que suelen fracasar los inventores para remediar las cosas decididamente mal hechas: porque la adquisición de otras de mejor calidad es siempre de menor coste que los tales inventos. Además—todo hay que decirlo—mi aparato extractor extraía, en efecto, el polvo de la tela, pero la destruía al mismo tiempo, la hacía—literalmente—polvo.*

»Pero voy a lo que iba, señores. Con este gabán que uso y padezco, alegorizo yo algo de lo que llamamos cultura, que a muchos pesa más que abriga y que, no obstante, celosamente quisiéramos defender de quienes, porque andan a cuerpo de ella, pensamos que pretenden arrebatárnosla. ¡Bah! Por mi parte, en cuanto poseedor de semejante indumento, no temo al atraco que me despoje de él, ni pienso que nadie me dispute el privilegio de usarlo hasta el fin de mis días.»





SIEMPRE BUSCANDO A DIOS ENTRE LA NIEBLA

DOS ESTUDIOS NORTEAMERICANOS SOBRE ANTONIO MACHADO

POR
CARLOS CLAVERIA

EN el orientador artículo sobre la bibliografía machadiana publicado por José María Valverde, en la revista *Arbor*, en diciembre de 1948, echamos de menos algunas de las pruebas del interés profundo que la obra del gran poeta español despierta al otro lado del Atlántico. No sólo el estudio de Santiago Montserrat, que Valverde cita, sino también el librito de Arturo Serrano-Plaja y el estudio de Guillermo de Torre, incluído en su *Tríptico del sacrificio* y en la última edición ampliada de *La aventura y el orden*, atestiguan la constante atención de los españoles de la Argentina en la interpretación y valoración de la poesía de Antonio Machado y de las prosas de su «alter ego» Juan de Mairena. Falta igualmente en el artículo de Valverde una referencia a dos estudios aparecidos en revistas especializadas en cuestiones literarias y lingüísticas de los Estados Unidos que por no ser fácilmente asequibles en España pueden pasar inadvertidas al más diligente bibliógrafo. Se trata del artículo de Juan López-Morillas, profesor, de origen español, de Brown University, en Providen-

ce, R. I., *Antonio Machado's Temporal Interpretation of Poetry* (publicado en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. VI, diciembre 1947, p. 161-171), y del de Richard L. Predmore, profesor de Rutgers University, en New Brunswick, N. J., *El tiempo en la poesía de Antonio Machado* (aparecido en *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LXIII, junio 1948, p. 696-711), que es, si no estoy mal informado, un resumen de su tesis doctoral presentada en Middlebury College, una de las escuelas veraniegas de español más prestigiosas del país. Quien estudie a fondo la obra de Machado hará bien en tener presentes estos dos estudios.

Ambos estudios caen dentro de los nuevos rumbos de la crítica machadiana que, sin olvidar las raíces ideológicas noventayochistas de su poesía y la importancia en ella de la interpretación del paisaje y tierras de España, se orienta, desde hace unos años, hacia otros temas suyos de mayor trascendencia y universalidad. Con independencia, y hasta con posible desconocimiento, de mis notas sobre la poética de Antonio Machado (que aparecieron, por primera vez, en la revista norteamericana *Hispania*, en el número de febrero de 1945), López-Morillas y Predmore se fijan principalmente, como los títulos de sus estudios indican, en la preocupación temporal que revelan sus poemas y sus escritos en prosa. López-Morillas tiene más en cuenta las teorizaciones de Mairena, y Predmore, sin perderlas de vista, se fija y estudia su ejemplificación o reflejo en la obra poética de Machado.

El ensayo de López-Morillas toma como punto de partida la relación del poeta con su tiempo, el íntimo vínculo que le une al momento en que vive. Machado lo sintió vivamente cuando decía que poesía era el «diálogo del hombre con el tiempo», con el suyo. La preocupación machadiana por el tiempo es la de su época, y sus afirmaciones, en la esfera de la poesía, paralelas a las de sus contemporáneos los filósofos *temporalistas* Bergson y Heidegger, López-Morillas, al igual que Predmore en su estudio, reconoce, como hice yo en las notas ci-

tadas, la huella de las enseñanzas bergsonianas en los años de aprendizaje en París. Como discípulo de Bergson tenía que sentirse tentado a una interpretación temporal de la poesía. La concepción cualitativa del tiempo de Machado tiene su base en la *durée* bergsoniana, y, lo mismo que Bergson, cree Machado que la intuición es la única manera de apreciar lo esencial e inmanente en el eterno fluir de la realidad. «Lo poético es ver», dijo Machado, y en esta frase se revela su actitud antiintelectualista que no admite una interpretación de la realidad que tiene poco que ver con la vida. Ese *ver* de Machado es el acto de percepción de la realidad en un proceso de constante cambio y movimiento: Ese *ver* es el que lleva a la creación artística. El poeta, sin embargo, no puede, como un pintor, extratemporalizar esa percepción suya trasmutando algo esencialmente temporal en algo espacial, limitado y permanente. El poeta tenderá a fijar el tiempo, pero le faltarán los medios materiales de hacerlo. El poeta sólo podrá cambiar tiempo en temporalidad, tiempo cualitativo en tiempo cuantitativo. Los poemas sólo podrán vivir como tiempo medido y finito, con independencia de su fuente, que es un tiempo indefinido y sin medida. Esas diferenciaciones que en el concepto de tiempo hace Machado son contrastadas por López-Morillas con las que los filósofos contemporáneos (Bergson, Husserl, Heidegger) hacen en sus escritos, para demostrar sus coincidencias fundamentales. Machado está en esto también más cerca de Bergson que de ningún otro. Después de examinar brevemente la crítica de Machado de los medios («elementos temporales») de que usa el poeta para obtener la temporalidad en el poema y de los resultados en lograr en él un «tiempo personalizado», con ejemplos y juicios sobre poetas españoles de distintas épocas, López-Morillas se detiene, en la parte final de su artículo, a examinar la curiosidad de Machado, en los últimos diez años de su vida, por la más reciente filosofía alemana: Su desdén por el neokantismo, su descubrimiento de Edmond Husserl, el estudio de Max Scheler, la lectura de Heidegger, constituyen las etapas de su contacto con el pensamiento ale-

mán contemporáneo. Todavía mal conocida la influencia que la obra de Max Scheler pudo ejercer sobre Machado, López-Morillas destaca la admiración y adhesión motivadas por la lectura de *Sein und Zeit.* López-Morillas trata de explicar la preferencia de Machado por Heidegger—preferencia que llega a desplazar sus viejas y cordiales aficiones a la filosofía de Don Miguel de Unamuno—, a causa de la ausencia de preocupación religiosa en el libro del profesor de la Universidad de Friburgo de Brisgovia. Si Bergson encantó a Machado por su identificación de tiempo y realidad, Heidegger le seduce con su identificación de temporalidad y existencia humana. Machado no sigue, sin embargo, como ya noté en mi estudio sobre su poética, las complicadas disquisiciones del libro de Heidegger, y sí sólo se aprovecha de la filosofía existencialista heideggeriana en aquello que le sirve para apoyar su propia interpretación temporal de la poesía. Esa coincidencia citada de temporalidad y humana existencia le sirve para explicar la temporalidad en poesía como la vida del poeta en su especialísima vibración individual. López-Morillas nota cómo esa «vibración humana anterior a todo conocer» le lleva a admitir en poesía la «inquietud existencial» que es el *Angst* heideggeriano, y, como forma más radical de esa angustia, la angustia ante la muerte. Las ideas de Machado sobre la muerte, su versión poética, de lejano arranque en su obra, se conforman ahora en las ideas de Heidegger, y le hacen aceptar con valentía la *Freiheit zum Tode.* Todo lo poético de la filosofía heideggeriana—la fusión en ella de poesía y metafísica—le había servido a nuestro autor para explicarse a sí mismo, su obra anterior, y también para fundamentar su teoría poética.

Si el estudio de López-Morillas contribuye a darnos mayores precisiones acerca de lo que ya sabíamos respecto a esa poética, el trabajo de Richard L. Predmore se encara con aquello que Juan de Mairena llamó, según la misma poética, «materialización sonora del fluir temporal». Tomando como base los discursos del profesor apócrifo, busca Predmore la manera cómo refuerza Machado en sus poemas la temporalidad expre-

siva inevitable. Mairena había juzgado a los poetas del pasado español considerando la impresión del tiempo que conseguían dar a sus versos. En el barroco, por ejemplo, decía, prepondera el sustantivo y su adjetivo definidor sobre las formas temporales del verbo. Predmore observa ahora el abundante uso de las formas verbales en sus tres tiempos fundamentales en la poesía de Machado: Selección cuidadosa de los tiempos para obtener ritmos alternativos o ligazones entre el presente y el pasado, preponderancia verbal sobre todo otro medio expresivo, rica variedad de tiempos en estrofas de corto número de versos. También destaca Predmore el uso del adverbio que contribuye a la temporalidad del verso machadiano, y hasta la elección de sustantivos y adjetivos que revelan su deseo de marcar bien el paso del tiempo. Asimismo el vocabulario cronológico con que señala las divisiones del día y del año. Predmore siente, lo mismo que yo, hace años, al redactar mis repetidas notas, la necesidad de aplicar y añadir esta preocupación temporal a la interpretación del paisaje en la obra de Machado: «El conjugar el espacio y el tiempo no es cosa rara en nuestro poeta», observa Predmore. ¡Cuántas veces no encontramos en sus descripciones de paisajes la huída irreparable del tiempo! El tiempo, si no tema constante, es sí presencia constante en los poemas. Predmore recoge ejemplos de materialización del fluir temporal en el tic-tac del reloj, en el canto de la cigarra, en el repiqueteo de la lluvia, en el cantar de la fuente. El estudio de Predmore se ocupa luego del eco en los poemas de Machado del interés del poeta por un tiempo vital y relativo, y de la melancolía que brota de ese constante sentir el tiempo, de contemplar su marcha inexorable: El poeta se sitúa ante el paisaje y ante el fluir temporal. Tiene la conciencia de su impotencia para detenerlo. Quisiera salir de él y encuentra en el campo y en la naturaleza, en su planetario aspecto, el consuelo de un ritmo más despacioso. Pero en casi todos sus poemas lo característico es el encadenamiento temporal y la visión de las cosas en sus tres dimensiones temporales. Machado sitúa siempre sus escenarios y sus temas en el

paso del pasado al presente y en la proyección de éste hacia el porvenir. La vida será tiempo que conduce a la muerte y algo que nos remonta a oscuros orígenes, manantial o río de secretas fuentes. Lo más original del estudio de Predmore es buscar en la poesía machadiana los medios que Machado usa frente al impetuoso transcurrir del tiempo, «las armas que puede esgrimir en su lucha contra él». Las armas principales, resume Predmore, son el recuerdo y el sueño. Por el recuerdo salva el poeta lo que quiere del pasado, aunque también en alguna ocasión el recuerdo sirva, no para retardar la marcha del tiempo, sino para acelerarla. El sueño, cuya importancia en la poesía de Machado ha sido destacada en distintas ocasiones por la crítica, abre perspectivas hacia el pasado. En la lucha sin tregua de la vida, se pregunta Machado por la victoria final, por el destino de la vida espiritual del poeta. «El poeta afronta el tiempo inexorable», dice en uno de sus últimos poemas. El alma vence, concluye ese poema, «al ángel de la muerte y el agua del olvido». Machado no se conforma en su lucha con el tiempo y entona aquí un canto eternista que nos recuerda, a mi parecer, su congenialidad con Unamuno. El ensayo de Predmore habrá dado un buen paso hacia la interpretación total de la obra de Machado con su frase final: «Canta la pugna del alma para sobrevivir el ataque sin tregua del tiempo.»

En la labor colectiva y hermanada de los críticos para explicar la obra de grandes escritores, cada esfuerzo individual debe interesarnos. Es algo que fácilmente se descuida y echa en olvido. Que no se olvide en España el fervor y tesón que, en medio de la vorágine de la vida en América, en medio del tumultuoso trajín de la enseñanza universitaria estadounidense, se ha puesto en entender y dar a conocer a nuestro gran Antonio Machado.

Carlos Clavería.
University of Pennsylvania.
PHILADELPHIA, PA. (U. S. A.).

EL PAISAJE EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

POR

BARTOLOME MOSTAZA

UNA advertencia de entrada: no aspiran estas líneas a profundizar el significado que la contemplación de las cosas exteriores, integradas en paisaje, tiene en la obra poética de Antonio Machado. Sería menester, para llevar a cabo plan tan ambicioso, situar a Antonio Machado en el punto exacto de sus relaciones con la poesía española—especialmente Berceo, *Mio Cid*, Juan Ruiz—y con la poesía extranjera—la de Francia sobre todo—. Doy aquí los apuntes tomados por mí, al hilo de una nueva lectura, morosa y complacida, del grave y melancólico poeta. Prescindo, por tanto, de tomar contacto con las teorías estéticas del paisaje. Ni siquiera, más que de pasada, aludiré a los modos con que captaron el paisaje castellano y andaluz—únicas perspectivas a que Machado se asomó—otros poetas españoles, como Gabriel y Galán, Unamuno, Rueda, Mesa, Pérez de Ayala. Y no porque estime innecesarias estas implicaciones críticas, sino porque honradamente no las puedo, en el «hic et nunc», acometer. Día vendrá acaso...

ELEMENTOS DEL PAISAJE DE A. MACHADO.

I

La poesía de Antonio Machado es un acorde de tres notas: paisaje, ensueño, proverbio o copla aforística. Marginalmente, aunque

en lo formal sean lo más perfecto de su obra, quedan sus retratos, algunos de una precisión parnasiana, otros de una incisiva ironía. El método lírico que Machado prefiere es la evocación. Hasta sus paisajes, más que pintados, están evocados. Por eso, en general, y sobre todo en su primera época—hasta el año 1910 por poner un tope—, sus líneas, sus colores, su música se aneblinan en la vaguedad del ensueño. (Para mi criterio, el máximo poeta Machado es el soñador.) El período poematizado en *Campos de Castilla* es el más impersonal y objetivo. Y vuelve de nuevo el paisaje *recordado* en sus dos épocas posteriores: la de Baeza-Segovia y la de sus heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena. (Menos paisajistas, por más aforísticos, los heterónimos.) El Antonio Machado que rebasó la cincuentena de sus años, se me antoja poeta más estricto y riguroso, menos vertido a anécdota, más metafísico. Es la época del Machado sonetizante, en arduo regate con la rima—labor que el Machado joven, acaso por influjos de Bécquer y de Rodenbach, descuidaba hasta extremos de incuria—. Tan flojo en vestir su pensamiento como en vestir su cuerpo. Pero no estrafalario como Unamuno, nótese bien: desaliño, sí; pero elegancia de buen hidalgo andaluz. Es notable que ambos poetas—Machado y Unamuno—, tan disímiles en esto y en técnica retórica, alcancen en lo formal su más acicalada perfección en las últimas décadas de su vida. Uno y otro acaban apretándose a la reducida brevedad del soneto, empeño en el que Unamuno llega a malabarismos de orfebre, con sus sonetos a la manera de Quevedo. Machado sonetiza más a la buena de Dios, pero logra algunas piezas que no se pueden mejorar: «Rosa de fuego», «La Primavera», «Tuvo mi corazón, encrucijada...», «El amor y la sierra», y aquel fino lienzo, en cuatro estampas, de «Los sueños dialogados». Bien que estos sonetos de Antonio Machado sean de factura inglesa, con los cuartetos independientes. La causa me parece hallarla en la escasez idiomática de Machado, escasez que en toda su poesía se revela con la penuria de consonantes y con la reiteración de adjetivos como «polvoriento», «cárdeno», «soñoliento», «grotesco», «viejo», «ceniciento», «gris», «verdinoso», etc. Esta escasez de idioma resalta más en el Machado que poematiza el paisaje, por cuanto la descripción exige echar mano de toda la gama léxica. He aquí por qué los paisajes de Antonio Machado, más que puntualmente descritos—como en Azorín, en Miró, en Mesa, en Rueda—estén *narrados*. Claro que para Machado—él se cuida de decírnoslo—cantar es contar. O lo que vale lo mismo: poesía = cuento.

II

¿Qué elementos componen el mundo poético de los paisajes de Machado? Trátase, ante todo, de una manera sintética de evocar las cosas. Hay como un *ajardinamiento* en estos poemas con que Machado interpreta líricamente las más hoscas perspectivas de Soria. Una selección, hecha con el impecable buen gusto que siempre acompaña a Machado, deja fuera del cuadro lo que la Naturaleza tiene de confuso y enmarañado. Esto es posible, a mi entender, porque Machado no escribe urgido por la inmediata percepción de los sentidos, sino a distancia. Y ya sabemos que este nostálgico enfoque de la lejanía posee el encanto de aquilatar la realidad: desde lejos, la sierra más aborrascada toma aspecto de nube. Machado escamuja, buen podador de ramajes rebeldes, el árbol que inserta en su retina. Para su musa son *azules* los montes, *blancos* los caminos, *negros* los encinares, *cárdenas* las roquedas, *plateados* los olivos, *doradas* o *violetas* las colinas. Casi no detalla. Es lo propio de la memoria y del ensueño: ver las cosas—y contarlas—de un solo trazo, de un solo color, y él, desvaído. Nada de cromatismos virulentos, salvo en relámpago. Lo contrario de Rueda. Y apenas localizaciones pormenorizantes, como en Enrique de Mesa. Una generalidad—incluso en las evocaciones enumerativas—envaguece y da lontananza a los objetos. Son paisajes *vistos* con los ojos entornados. El mirar con que miran los espíritus acongojados por la hipocondría. Paisajes para el goce de la *mirada en sueños,* que apenas significarían nada para los ojos de la carne. Más que cuadros, estados de conciencia. Por eso el poeta puede preguntarse, dirigiéndose a los campos de Soria:

¿Me habéis llegado al alma
o acaso estabais en el fondo de ella?

Almas hay que peregrinan por los días y los años sin dar con su paisaje; van como figuras sueltas en busca de su marco. Antonio Machado ajustó armoniosamente con el alto llano numantino, Moncayo y Urbión por fondo y el Duero, hoces abajo, por contrapunto sordo de su melodioso devanar lírico. Desde su Andalucía dirá más tarde:

Soria de montes azules
y de yermos violeta,
¡cuántas veces te he soñado
en esta florida vega

por donde se va,
entre naranjos de oro,
Guadalquivir a la mar!

No hay remedio; Machado se ha enamorado tan entrañablemente de su Soria, que la cantará en todos los momentos más líricos de su vida. Así, ya en postrimería, encuadra su nostalgia en un soneto, que sería perfecto de no romperse sus tercetos en el cantil de la anécdota bélica:

Soria pura entre montes de violeta.

La escueta desnudez de Castilla es la que Machado podía cantar. Un paisaje más rico en color, en objetos, en bosques, se le hubiera resistido. Antonio Machado es el caso asombroso de un poeta que con «ligero equipaje» alcanzó a cargar un enorme tesoro. Pobre en medios y rico en resultados.

El paisaje de Machado casi se acaba en ser visto; apenas hay en él rumores ni música, apenas huele (de vez en cuando nos sale en algún verso la vaharada de los habares, lo que no deja de ser una rara peculiaridad olfativa del poeta), apenas tiene sabor, apenas tacto. Lo que confirma nuestra hipótesis de que se trata de un paisaje pensado, soñado, añorado. De ahí le viene su particular espiritualidad. Es un paisaje *de alma.* Ya se sabe que, entre los sentidos, la vista es el más espiritual. Los otros se regodean en la materia, inclusive el oído. Machado es bastante sordo; resalta más el traqueteo del tren, en los varios poemas de viaje que escribió, que no el gorjeo de las alondras o el trinar de los ruiseñores. Una música le afecta, entre todas, al Machado mozo: el surtidor desgranándose sobre la taza de mármol, la fuente borbollando de la verdinosa piedra en el centro de la vieja plaza provinciana o en el ombligo del patio sevillano. El agua que surte o que borbolla es tema repetido hasta la monotonía en los poemas de *Soledades.* Después casi desaparece. Como si en la tarea de depuración y de hallazgo de sí mismo, Machado hubiera advertido algo de imitativo y falso en el tema. (Efectivamente, es un tema resobado por los simbolistas galos y belgas.) Pero sus cigüeñas no crotoran, ni sus cuervos crascitan, ni sus toros mugen, ni sus caballos relinchan, ni sus palomas zurean, ni sus borricos rebuznan, ni sus viejas mulas de noria hiñen, ni trisa el grillo, ni ladra el perro, ni bala la oveja, ni brama el ciervo, ni gañe el jabalí, ni ajea la perdiz, ni la codorniz pazpallea, ni trisa la golondrina, ni los pinares susurran. (Sólo los

insectos son sonoros en la evocación machadina: el moscardón, la abeja, la cigarra.) Igualmente, los limoneros y naranjos brillan con sus «pomas bermejas» o «sus frutos de oro»; pero no trascienden sus azahares. Y de modo parejo, desfilan por los versos de Machado, iluminándolos con el fogonazo de su floración, los ciruelos, los almendros, los perales, pero sin oler. Y es que el sueño no tiene olfato, ni oídos, ni tacto, ni gusto; sólo, ojos. Soñar es contemplar, extasiarse. Machado tamiza sus paisajes y vivencias por el cedazo del ensueño. Pájaros mudos, frutales inodoros, rocas que son sólo color, bosques que sólo son manchas en la pantalla de la memoria. ¿Hasta qué punto influyó en esta manera lírica de sentir el paisaje Machado la técnica del cinematógrafo áfono? (Al preguntar esto, no echo en olvido el desprecio que Machado pronunció sobre el llamado *séptimo arte;* este mismo desprecio indica reacción y, siempre que reaccionamos, nos contagiamos.)

III

Poeta en voz baja, huía Machado los procedimientos estéticos en demasía fastuosos y rotundos. Como no se excita, tampoco se derrama en torrentadas. Es breve, de toque rápido e impresionista. Sus cuadros están pintados en un gris menor. Pincelada corta, fondos vagos, un primer plano que prefiere los blancos o los mates: la tarde clara, la fuente serena, la colina dorada, el fantasma de Ella, el ocaso, la noche plateada... Le agradan medias tintas, matices; rara vez, los colores crudos asoman en sus paisajes. (A diferencia de la de su hermano Manuel, su Castilla es silenciosa y grisienta.) Más que expresar, sugiere. Huye de concretar las cosas y, no obstante, las fija con adjetivos que no las dejan mover: la *estúpida* cigüeña, la *agria* serranía, los montes *azules,* los yermos *violeta,* los olivos *polvorientos,* los caminitos *blancos,* los naranjales *frescos.* Acude a veces, con parquedad, a la comparación subrayadora:

Campillo amarillento,
como tosco sayal de campesina,
pradera de velludo polvoriento,
donde pace la escuálida merina.

Y en otro lugar:

... el verde nuevo brotaba
como una verde humareda.

Tanto metáforas, como adjetivos, como símiles, se frecuentan casi sin variación en trances líricos de parecida estructura. Machado es poeta de escaso don metafórico. Su estilo es directo como el de un Berceo. La maravilla suya consiste en lograr poemas perfectos con elementos comunes. La tan apetecida originalidad de ritmos, tropos y semejanzas no le tortura. Es sencillo hasta la desnudez. Polo opuesto del recargado Rueda. Sus paisajes parecen vistos con ojos de niño. Por eso apenas tienen complicadas asociaciones. Son, sin embargo, paisajes plenos, porque los objetos están ambientados y cada uno en su campo, sin estorbarse unos a otros. A este orden ayuda la limitación de espacio y las contadas cosas que Machado escoge para cada paisaje. Prefiere los lienzos pequeños, con pocas figuras y mucha atmósfera. La luz y el aire son dos elementos fundamentales en el paisaje lírico de Machado. Tan fundamentales, que las figuras, el color, el sonido—las raras veces que hay sonido—y el olor y el tacto y el sabor—las raras veces que hay olor, tacto y sabor en sus poemas—parecen estar allí para contraste y corroboración de la atmósfera en que flotan. Por eso da Machado la sensación de un poeta a pleno aire, aun en sus interiores, como después veremos. Pero su aire es un aire quieto, extático en su propia delicia, como meciéndose a sí mismo. A veces, el poema confluye todo a resaltar esta presencia del viento:

¡El viento de la tarde
sobre la tierra en sombra!

Toda una estampa de «exterior» se redondea con esta pincelada:

¡el viento de la tarde en la arboleda!

Y junto al aire, el agua; es otro elemento sintonizador en el paisaje de Machado. El agua en forma de fuente, de surtidor, de lluvia, de río. Es como el dinamismo suave, el sistema circulatorio de estos cuadros líricos. Pero un paisaje necesita cuerpo en que reposar. No hay cuadro sin figura. Y ni el viento, ni la luz, ni el color, ni el agua tienen por sí figura. Machado da a sus paisajes la materialidad y el peso precisos para que no se conviertan en nubes desvanecederas. Ese elemento estático lo dan la piedra, el árbol, la calleja, el camino, la presencia de una persona humana, de una bestia, de un edificio. Y todos esos elementos pictóricos o plásticos están agravados, definidos, acentuados por el silencio o por el sonido. (Con el silencio logra Machado anegarnos en el misterio, que

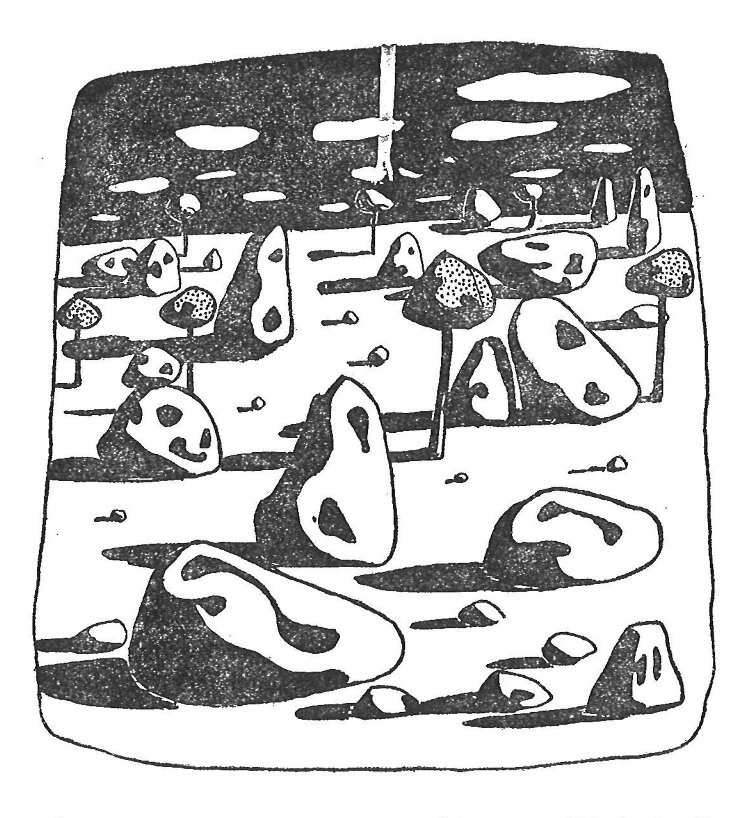
es su gran recurso poético.) Con tan complejos elementos—estáticos, dinámicos, luminosos y acústicos—el paisaje de Machado adquiere plenitud, se graba, nos posee de su hechizo inolvidable, como ciertos paisajes reales que uno ha vivido con especial intensidad y que los lleva amueblándole el alma.

Las cosas en el paisaje de Machado

I

Hay dos modos posibles de llevar el paisaje al poema: se lo narra o se lo describe. Ya vimos que Machado narra. Pero hay también dos procedimientos de realizar el paisaje poético: incorporándolo al propio estado de alma o traduciéndolo tal cual es en sí, sin interferir en él nuestro sentir o pensar. Uno es el paisaje puro, tal cual asombrosamente nos atinó a dar Berceo su «prado de verdura de flores bien oliente». Otro es el paisaje en función del hombre que lo canta o que lo vive. De ambas maneras hay copiosa producción en Machado. Hasta su transformación lírica en Soria, Machado paisajiza en función de su estado de alma. En Soria, y con la lectura insistente de *Mio Cid*—¡qué estupendos cuadros hay en este estupendo poema!—, con el estudio de Berceo y del Romancero, Machado se entrega a cantar el paisaje por el paisaje, el paisaje puro, sin gangas sentimentales. Pero al dejar *su* Soria, vuelve Machado al paisaje lírico, que no es lo mismo que paisaje subjetivo. En las evocaciones de Soria hechas desde Baeza, Machado paisajiza elementos objetivos en función de su amada enterrada en El Espino. Es la tercera época—y ya definitiva—del estilo íntimo de Machado: Los datos del paisaje son todos objetivos, auténticos; pero su implicación subjetiva los hace trascender de significado. Nada está *inventado* en esos poemas: son la realidad transflorada por la gasa del recuerdo. Las cosas evocadas tienen consistencia, existen. Son encinas, álamos, olmos, acacias, cigüeñas, yermos, prados, río, bueyes, golondrinas, etc., de verdad. El poeta se limita a utilizarlas como notas de su íntima melodía; las usa en función de su recuerdo y de su nostalgia.

Es un mundo nutrido de cosas el que nos da Machado en sus paisajes. Más cosas en sus paisajes puros que en sus paisajes funcionales. Y esas cosas aparecen en su exacta relación con el ambiente. No se advierte un solo contrasentido de casar cosas incompatibles, como ruiseñor y otoño, nieve y flores, etc. Contrasentido



que es frecuente en poetas más automáticos que Machado. La realidad en Machado no cambia de naturaleza por el hecho de que haya sido filtrada a través de la añoranza. El poeta no mezcla ni confunde arbitrariamente los objetos de sus cuadros. Un realismo le guía, realismo mágico que elimina de la contemplación estética todo aquello que carece de poesía. El paisaje, líricamente, no se limita a copiar *toda la perspectiva,* sino lo que en la perspectiva consuena con el estado del alma del poeta. Machado es maestro expertísimo en excluir como en escoger elementos. Por eso sus paisajes poseen completa armonía. En ocasiones se nos antojan demasiado armoniosos; echamos de menos alguna salida de tono, alguna disonancia, algún objeto que sobre o que contraste en el conjunto. El propio Machado diríase que a veces echa en falta algo de aspereza en su modo lírico y acude al fustazo de la imagen. Eso lo hace, sobre todo, en los poemas de Abel Martín y Juan de Mairena. Por ejemplo, aquel final trágico de «Otro clima»:

Y un «níhil» de fuego escrito
tras de la selva huraña,

en áspero granito,
y el rayo de un camino en la montaña...

La fuerza evocadora de estos cuatro versos se nos impone para siempre. Asociar la imagen zigzagueante del rayo al camino que hilvana los montes es un acierto definitivo.

Con parecida eficacia, en el poema LXXIX, entrelaza Machado un desolado paisaje ponentino con la situación de desamparo del poeta:

Desnuda está la tierra,
y el alma aúlla al horizonte pálido
como loba famélica. ¿Qué buscas,
poeta, en el ocaso?
Amargo caminar, porque el camino
pesa en el corazón. ¡El viento helado
y la noche que llega, y la amargura
de la distancia!... En el camino blanco
algunos yertos árboles negrean;
en los montes lejanos
hay oro y sangre... El sol murió... ¿Qué buscas,
poeta, en el ocaso?

El poema, en su brevedad, es de una avasalladora urgencia y nos punza con sus versos como con aguijones. Deslízase sobre una cadena de imágenes que, al par que meternos el pavor de un paisaje trágico, nos presentan de modo casi hiriente al poeta que camina atónito hacia el ocaso, como hipnotizado por su ensueño doloroso. Pocas veces el mismo Machado logra integrar con tan avara concisión el paisaje y su estado de alma. Aquí los hilos—trama y urdimbre, que es decir poeta y paisaje, forman perfecta consonancia y se tejen por un mismo movimiento del telar. El símil de la loba famélica, para expresar el alma aullante de deseo y de búsqueda, nos traspasa y estremece. Todos los demás elementos—tierra desnuda, horizonte pálido, viento helado, noche inmediata, amargura de caminar y amargura de la distancia, corazón que pesa, yertos árboles negreando en el camino blanco, oro y sangre en los montes lejanos—cierran el ámbito en torno de ese aullido que se alza, como una serpiente, de la desolación del alma. Siléncíese esa loba aullante del poema—formidable poema—, y todo el conjunto se desplomará, como el arco si arrancamos la piedra clave. Esa loba es el poema todo, porque es su núcleo o germen. ¿No sería la intuición primera que le llevó al poeta a realizar su angustia en el poema? Aquí el paisaje es función de un alma en estado de acongojada anhelanza.

II

Otras veces canta Machado las cosas en sí, por su belleza pura y absoluta. Es el paisaje a solas. Machado gusta entonces de ensartar las cosas, que le hieren la sensibilidad, en series yuxtapuestas. El narrar se hace *contar* en el doble sentido de este verbo. Así:

¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, obscuros encinares,
ariscos pedregales, calvas sierras,
caminos blancos y álamos del río,
tardes de Soria, mística y guerrera,
hoy siento por vosotros, en el fondo
del corazón, tristeza,
tristeza que es amor! ¡Campos de Soria,
donde parece que las rocas sueñan,
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas!

Nótese la serie de objetos adjetivados *visualmente*. Ni una sola alusión acústica, ni otra percepción sensual que la de los ojos, salvo ese equívoco adjetivo *ariscos*, que dicho de los pedregales pudiera llevar en su ambigüedad la significación directa, que habla al tacto, y la alegórica, que habla al espíritu. Unica nota subjetiva en este poema: «las rocas sueñan». Su amplia, triunfadora objetividad de paisaje puro la evidencia ese ritornelo con que, de coda, el poeta reitera el motivo inspirador: «¡Colinas plateadas, grises alcores, cárdenas roquedas!»

III

Más que los seres que *pasan* por el paisaje, ama Machado cantar las cosas que *hacen* el paisaje. Le interesa más el álamo o el chopo—es notable que Machado toma por uno estos dos árboles—que el ruiseñor que de pasada anida en ellos. (Machado apenas, sino «per accidens», se refiere a los pájaros ni a sus nidos.) Prefiere las roquedas al corzo que sobre ellas chozpa. Hay escasa fauna en la poesía de Machado, y nunca exprofeso cantada: de modo transeúnte enuncia aquí y allá a la mula vieja que hace girar la noria, al asno que lleva la carga, al toro negro que pace la fina hierba, al

buey que se recorta arando a contraluz sobre el ocaso, a las ovejas, a las cabras, al lebrel, al corzo, al jabalí, al ciervo, al lobo —siempre como elemento de terror con su aullido—, a las lindas comadrejas que le salen al camino en sus paseos solitarios. Demuestra, en cambio, interés vivísimo por los insectos: dedica un bellísimo poema a las moscas y otro no menos bello, en su brevedad, al moscardón; emplea las abejas frecuentemente como metáforas de los pensamientos, de los sueños, de las penas, de las alegrías, y se le ve dominado por la belleza con que realizan su faena los enjambres; evoca a la cigarra cantora bajo el símil de una tijera que rasga el aire, símil en que le antecede Salvador Rueda.

Tampoco abunda la nomenclatura floral ni forestal en los paisajes de Machado. Sin duda, por desinterés hacia el reino vegetal. Parece herirle más la sensibilidad el paisaje como geología y cielo, como meteoro—el iris asoma a muchas estampas—y como tierra o piedra a secas. No obstante, hay dos árboles que, acaso por su teluricidad y por su fuerza simbólica, le arrastran hasta el éxtasis lírico: son la encina y el olivo. Y a ambos dejó Machado sendos poemas hermosos y serenos. Nadie en España—y creo que tampoco fuera de ella—ha cantado con tanta emoción pura, con semejante implicación de símbolos, a «Las encinas»:

El campo mismo se hizo
árbol en ti, parda encina.

Menos hondo, pero no menos pulcra su versificación octosílaba, con quebrados de cuatro sílabas, el poema de «Los olivos»:

El campo andaluz peinado
por el sol canicular,
de loma en loma rayado
de olivar y de olivar.

Hay en Machado un poema, de fórmula muy propia de su desaliño estrófico, que merece, tratándose de dar una idea de su poesía forestal, ser traído a referencia. Es su poema «A un olmo seco». Se lo encuentra, con una rama verdecida, en su paseo. El poeta se emociona ante el prodigio y, después de referirlo, en una especie de soneto abortado, le endilga de estrambote una silva que remata en estos tres anhelantes versos:

Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

Todo el símbolo está recogido y como acogollado en este colofón de anhelo y de esperanza: el olmo seco es el propio poeta que espera reverdecer.

Otros árboles afilan sus cimas o redondean sus copas ante los ojos de Antonio Machado: el ciprés, el álamo, el pino, el limonero, el naranjo, la acacia, el roble, el haya, el sauce, el ciruelo, el melocotonero, el peral, la palmera, el almendro. (Por cierto que los frutales los evoca siempre en flor o con fruto, acaso porque los paisajes de Machado se iluminan, preferentemente, con luz de primavera o de otoño; el invierno y el verano le inspiran menos.)

Y con los árboles nota Machado, a modo de apoyaturas, los arbustos y plantas trepadoras: mirtos, evónimos, retamas, romeros, helechos, vides, hiedras... Unos y otros, con sus musgos y sus verdines.

No es Machado poeta floricultor. Sólo como elementos, en algún caso relevantes, pero nunca centrales, evoca las flores: rosas, lirios, nardos, amapolas, jazmines, dalias, margaritas, albahaca (cuya fragancia, como la de la hierbabuena, anota con especial fruición).

Criaturas importantes del paisaje, los pájaros pasan al sesgo y rápidos por las retinas de Machado. El ruiseñor le arranca—en su poema a Narciso Alonso Cortés—este verso que no se olvida:

del ruiseñor eterno la dulce melodía.

Pero se trata de un ruiseñor simbólico; no es el ruiseñor real, avecica que da serenata a la luna en las tibias noches primaverales.

Sin duda por su fuerte visualidad—blanco, negro, rojo—y su forma de «garabato», la cigüeña logra en la poesía de Machado más alcurnia que la alondra. Ya recalcamos arriba la primacía de lo visual—sobre cualquier otra sensación, incluso la auditiva—en los paisajes de Machado. Así cabe que este pájaro de ingrata garganta asome en una serie de poemas machadinos. Y que a José M.ª Palacio le inquiera, desde Baeza, en una de las más delicadas evocaciones que el «desterrado» hace de su Soria:

Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.

Hay un poema, lleno de íntima movilidad y alegría, en que la cigüeña es motivo central, el LXXVI:

¡Oh tarde luminosa!
El aire está encantado.
La blanca cigüeña
dormita volando,
y las golondrinas se cruzan, tendidas
las alas agudas al viento dorado.
y en la tarde risueña se alejan
volando, volando...
Y hay una que torna como la saeta,
las alas agudas tendidas al aire sombrío,
buscando su negro rincón del tejado.
La blanca cigüeña,
como un garabato,
tranquila y disforme, —¡tan disparatada!—
sobre el campanario.

El poemita es una travesura: movido, alegre, claro. La cigüeña, cosa insólita, se nos aparece como pájaro suscitador de alegría. No conozco otro poeta en España que antes de Machado haya tenido semejante originalidad. ¡Qué distinta interpretación la que de las cigüeñas da, en un famoso poema, el poeta colombiano Guillermo de Valencia, contemporáneo de Machado:

Con la veste de mágica blancura,
con el talle de lánguido diseño,
parece en el espacio su figura
el pálido estandarte del Ensueño...
Y en reposo silente sobre el ara,
con su pico de púrpura encendida,
tenue lámpara finge de Carrara,
sobre vivos corales sostenida.

Palomas, azores, alondras, golondrinas, buitres, águilas, chovas, vencejos, cornejas, buhos, cuervos, perdices, zorzales, estorninos vuelan súbitos en el paisaje de Machado. Pero apenas le interesan como frases o cláusulas de su lenguaje poético, sino como signos ortográficos, comas, tildes, acentos, puntos.

IV

Tarea perdida buscar, asimismo, en el paisaje de Machado eso que se llama folklore, costumbres, ritos. Le interesa el paisaje en sí o como eco de su propia alma; no como lugar donde el hombre corriente y moliente cumple su destino. La figura humana en el paisaje de Machado—no siendo la de su amada o la propia—es

un elemento, y no siempre fundamental, del cuadro. Al revés que en Gabriel y Galán y que en Enrique de Mesa, al revés que en Francis Jammes. Tampoco bucea Machado en el vocabulario vivo de los campos. Usa un léxico sencillo, ignora la variedad denominativa de piedras y flores y pájaros. En este sentido, Enrique de Mesa posee un idioma infinitamente más rico. Es raro—y desde luego parece preconcebido—este desdén de Machado por la palabra de sabor terruñero, que tanto le emocionaba a Unamuno. Por esto, entre otras razones—su más honda visión metafísica, su sentido trágico de la vida—, logra Unamuno darnos, en algunos de sus versos, paisajes de eficacia superior a Machado. Recordemos, por ejemplo, sus poemas «En un cementerio de lugar castellano», «Atardecer de estío en Salamanca», «Tú me levantas, tierra de Castilla», «Hermosura», «En la basílica del Señor Santiago de Bilbao», y muchos de sus sonetos en que el paisaje—de tierra o de mar—se adensa en enérgicos aguafuertes. (Si Unamuno pinta al encausto o al aceite, Machado pinta al agua o al pastel.) Unamuno ve con rayos equis de metafísica; Machado, con limpia mirada furtiva. Pero mientras Unamuno es un roble sin fradar, lleno de ramas inútiles y hasta de muérdagos—broza diría él—en sus poemas largos, Machado se preocupa de que los suyos salgan bien entresacados de fárragos. Su lectura no fatiga jamás: despliega los paisajes ante nuestros ojos como lienzos bien proporcionados. No le falla el buen gusto, aunque a veces su musa ande a la patita coja. Por el contrario, el mal gusto de Unamuno nos asalta con frecuencia, y su prolijidad nos cansa, a tiempos.

V

Al analizar a fondo parentescos o influencias en la manera de poetizar el paisaje español, se le nota a Machado cierto *azorinismo*, que lo mismo puede ser debido a lectura directa de los libros de Azorín—sobre todo su incomparable visión de Castilla—, que a haber bebido en el manadío antañón de Berceo y demás poetas medievales. (No hay en él rastros galaicoportugueses medievales, y eso que el paisaje está como embebido en los mejores poemas de Meogo, de Torneol, de Arias, de Don Dionis.) ¿Quién influye a quién?: ¿Machado a Valle-Inclán?; ¿Valle-Inclán a Machado? Dejos hay comunes en uno y otro. En la aforística de Machado asoma el esperpento valleinclanesco. En ambos, el paisaje lírico está estilizado como en los miniaturistas de los códices medioévicos. Valle-

Inclán da mucho más relieve al color y a la música; menos, en cambio, a la línea y a las cosas. Tal vez, porque el uno canta la campiña galaica—neblinosa y nostálgica—, y el otro canta la netitud casi cristalina de los campos de Soria o de Baeza. (De todos modos, el Valle-Inclán poeta está por estudiar y valorar; es un caso personalísimo.)

CANTOR DE TIERRA ADENTRO

I

Poeta de tierra adentro, Machado sólo una vez—poema XLIV—canta al mar. Y lo canta como ritmo y color, esto es: como puro paisaje. En una canción le dirá a la amada que el mar se extiende en el puerto «como un abanico de nácar».

El mar hierve y canta...
El mar es un sueño sonoro
bajo el sol de abril...
El mar lactescente,
el mar rutilante,
que ríe en sus liras de plata sus risas azules...

Todo vulgar. Aquí no está el Machado profundo y grave. Está allá, en las tierras altas, cantando los campos de Soria:

Es la tierra de Soria árida y fría.
Por las colinas y las sierras calvas,
verdes pradillos, cerros cenicientos,
la primavera pasa
dejando entre las hierbas olorosas
sus diminutas margaritas blancas.

Y aun cuando esté ausente de Soria, ya en su Andalucía, le vendrán soledades de la alta meseta:

En estos campos de la tierra mía,
y extranjero en los campos de mi tierra,
yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas,
y fantasmas de viejos encinares,
allá en Castilla, mística y guerrera...

Y se le resiste el canto. Tiene—nos confiesa—«recuerdos de su infancia», y los va enumerando:

mas falta el hilo que el recuerdo anuda
al corazón, el ancla en su ribera,
o estas memorias no son alma.

De viaje para Baeza, cantará Machado de su Soria:

Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
por los floridos valles mi corazón te lleva.

Y todo se le vuelve recordar:

Primavera como un escalofrío
irá a cruzar el alto solar del romancero.
Ya verdearán los chopos las márgenes del río...
Ya los rebaños blancos, por entre grises peñas,
hacia los altos prados conducirá el pastor.

Mientras tanto, el melancólico poeta nos dice:

Por estos campos de la tierra mía,
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.

Y ¿qué son sus cuatro sonetos «Los sueños dialogados», sino una dolorida añoranza de Soria desde lejos? El tema se repite tanto, que a veces cae en monotonía. (No es Machado un poeta de muchos temas, sino de pocos y muy entrañados.) El mismo se percata de su reiterante obsesión:

¿Por qué, decisme, hacia los altos llanos
huye mi corazón de esta ribera
y, en tierra labradora y marinera,
suspiro por los yermos castellanos?

Nadie elige su amor. Llevóme un día
mi destino a los grises calvijares
donde ahuyenta, al caer, la nieve fría
las sombras de los muertos encinares.

De aquel trozo de España, alto y roquero,
hoy traigo a ti, Guadalquivir florido,
una mata del áspero romero.

Mi corazón está donde ha nacido,
no a la vida, al amor, cerca del Duero...
¡El muro blanco y el ciprés erguido!

II

Hasta el amor se hace paisaje en Machado. Así lo canta en el soneto acaso más bello que logró su numen:

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos.

Pasead vuestra mutua primavera, etc.

Y si describe un «interior»—¡con qué pericia lo sabe hacer Machado!—, mete en él un retazo de campo:

Al fondo de la cuadra, en el espejo,
una tarde dorada está dormida.

Y en esta tarde dorada que duerme en el espejo de la estancia donde un hombre ceñudo piensa, está sumergido todo un paisaje de:

Montañas de violeta
y grisientos breñales,
la tierra que ama el santo y el poeta,
los buitres y las águilas caudales.

TODO EN MACHADO ES PAISAJE.

No es empeño difícil, sino de paciente puntualización con ejemplos, probar que toda la poesía de Machado, aun la más elemental y abstracta, está motivada por el sentimiento del paisaje o en paisaje se resuelve. La Naturaleza es el gran amor de Machado: «en mí supera—nos aclara—infinitamente al del Arte». Y he aquí por qué incluso sus iconografías están siempre vistas con paisaje al fondo. Cuando no se entrelazan, de modo inseparable, las líneas del paisaje con las del retrato, como sucede en el excelente poema en que se evoca «A un loco», que a campo traviesa huye de la ciudad, en:

una tarde mustia y desabrida,
de un otoño sin frutos.

Cosa por el estilo es la estampa de «El Hospicio». Todo el efecto mágico de la estampa está en los últimos versos, que dan al campo:

Mientras el sol de enero su débil luz envía,
la triste luz velada sobre los campos yermos,
a un ventanuco asoman, al declinar el día,
algunos rostros pálidos, atónitos y enfermos,

a contemplar los montes azules de la sierra;
o, de los cielos blancos, como sobre una fosa,
caer la blanca nieve sobre la fría tierra,
sobre la tierra fría la nieve silenciosa...

Las cosas del mundo exterior, en ningún otro poeta moderno —acaso tampoco entre los antiguos—ejercen función tan íntima respecto a los estados sentimentales del poeta. Diríase que las usa como palabras substanciales:

Eran ayer mis dolores
como gusanos de seda
que iban labrando capullos;
hoy son mariposas negras.
¡De cuántas flores amargas
he sacado blanca cera!
¡Oh tiempo en que mis pesares
trabajaban como abejas!

Todo el poema—el LXXXVI—está articulado sobre este juego entre las cosas y la intimidad del poeta. El ejemplo podría ser multiplicado. En Machado el paisaje, hasta en los poemas elaborados sobre la inmaterial substancia del ensueño, es medio lírico por excelencia. Trátase de un poeta que devana con sus cavilaciones, en la aspadera del horizonte crucificado en sus cuatro vientos, el campo con todo lo que sobre él sustenta. Las cosas se le hacen, en el trance lírico, imágenes íntimas:



Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada como el alma mía.

(Digamos entre paréntesis que ese participio *destartalada,* al que tal vez tuvo que acudir Machado por su penuria idiomática, resulta de un vigor tan grande, que en él, como en germen, se comprime todo el poema.)

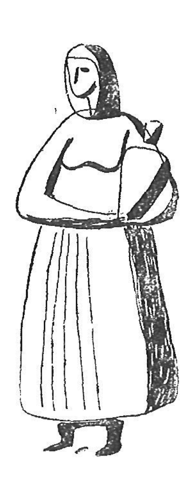
Sueña, y es paisaje lo que sueña, son cosas que se le meten dentro y le hacen la ilusión de ser él un inmenso campo:

Anoche, cuando dormía,
soñé, ¡bendita ilusión!,
que una fontana fluía
dentro de mi corazón.

Y lo mismo que la fontana, sueña tener dentro una colmena, un sol, y a Dios—en que las cosas y nosotros y el mundo entero somos y nos movemos—. Por igual procedimiento de inversión de términos, cuando Machado, asomado al pretil del puente, ve fluir el río, se sorprende y exclama en rapto lírico: «¡el alma mía!»

Machado se ve a sí mismo, se siente a sí mismo en el paisaje. O se le extiende el paisaje por los espacios infinitos de su alma. Intimidad y exterioridad se complican en su poesía hasta formar un tejido único. Es su insólita maravilla.

Bartolomé Mostaza.
Ibiza, 21.
MADRID (España).



SUEÑO Y RAZON EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO (*)

POR

MUÑOZ ALONSO

SUEÑO se opone a razón en poesía. Cierto que el sueño puede ser razonable y tener razón. Razón en su aparición, en su desarrollo, en su desvanecimiento. Pero es acepción consagrada la de oponer el sueño a la razón, en el sentido idéntico—no ya analógico—en que se opone a lo vivo lo pintado.

Queremos intuir, paso a paso, el pulso de razón o la inmersión en el sueño poético de Antonio Machado. No deja de ser sorprendente que nuestro poeta, que—como veremos—vive en un anhelar profundo de belleza y verdad—que así definió Manuel la poesía—, es un razonador metafísico. Ricardo Gullón habla de obsesión metafísica, y es cierto. Y es que sólo desde la hondura de la verdad se salta a la luz de la

(*) El ensayo que ofrecemos con el título «Sueño y razón en la poesía de Antonio Machado» no es un estudio acabado. Ni en profundidad ni en extensión. No en profundidad, porque está concebido como prólogo a un cursillo monográfico del doctorado en la sección de Filología románica de la Universidad de Murcia. No en extensión, porque la índole de la Revista a la que cedemos el ensayo fija en la prudencia de sus páginas los límites de nuestra colaboración. Referimos la aparición cronológica de la obra de Machado y a ella nos atenemos. Así se explicará el lector la sumisión al texto del poeta que se compadece no sólo con nuestro intento, sino también con la aparición en el tiempo, al que no queremos sobrepasar adelantándole. Nos atenemos, pues, en este primer ensayo a «Soledades», «Del camino» y «Canciones».

poesía, no con el gozo de la libertad, sino con el respiro divino de la posesión acabada. En este sentido la erudición y la sabiduría son las manos angélicas que conducen por caminos de gracia suficiente al templo de la inspiración.

El poeta lo es cuando va cediendo el uso de la razón—sin abusar de ella—en aras de una transfiguración de su intimidad o de las cosas sobre las que ejercita su poder. En el diálogo con las cosas o consigo mismo el poeta no aspira nunca a tener razón. Hay poetas que convencen y poetas que no convencen. Pero lo cierto es que no es poeta quien intenta en su obra convencernos con su obra. El convencer en poesía es cabalmente lo contrario que en la lógica. En lógica se busca la traba de razón y consecuencia para la tranquilidad de la conclusión. El nervio de verdad lo mantiene un principio de identidad y de no contradicción. En poesía el nervio de verdad lo mantiene un aliento de inspiración conseguida. Y este rigor es demasiado personal para que pueda tomarse como criterio diferenciador con valor objetivo.

Rubén Darío, a quien se le escapan entre versos verdades, lo dejó expuesto sobre Antonio Machado:

Las maravillas de la vida
Y del amor y del placer,
Cantaba en versos profundos,
Cuyo secreto era de él.

Ya sé que los críticos se contentarán en son de loa con las maravillas cantadas en versos profundos—maravillas de la vida, del amor, del placer—; pero el poeta lo es porque sabe cantar—conservándole entre la sangre de sus versos—el secreto, no del amor, del placer o de la vida, sino el de los versos profundos. Porque en poesía—como en las galerías del alma acontece con las tentaciones—ni pecado ni culpa hay en el sentir, sino en el consentir. Y el consentir—en poesía—es cantar.

Machado no se encuentra a gusto con la razón prosaica de la vida. Hay hombres que

... y piensan
que saben, porque no beben
el vino de las tabernas.

En el tono melancólico de este pensar que se sabe, por no beber el vino de las tabernas, se trasluce un menosprecio por este caminar en sabidurías taciturnas—borrachos de sombra negra—para que la antítesis sea perfecta. Sin embargo, no se crea que el poeta cederá su deseo a una vagabundez poética, porque el otro tipo de hombres con los que fraterniza en el propósito:

Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan y sueñan,
y en un día como tantos,
descansan bajo la tierra.

¿Qué misterioso influjo ejerce el sueño sobre Machado que sólo brota en sentido de revelación y satisfacción poética? Miran, callan, piensan, hablan... los otros. Sólo los que de alguna manera son hermanos del poeta, sólo ellos sueñan. Acaso en el entierro de un amigo los críticos tengan que valorar los dos versos :

Un golpe de ataúd en tierra es algo
perfectamente serio,

Pero será preciso no descuidar que:

Definitivamente,
duerme un sueño tranquilo y verdadero.

Sin pretensiones metafísicas, aquí hay algo tremendamente hondo, al evocar el dormir definitivamente un sueño tranquilo y verdadero. Lo verdadero no se opone en la genialidad poética a lo falso en lo que nos despertamos todos los días, sino cabalmente lo que colma—con resurrección o inmortalidad dormida—el vivir en sueño perenne. Y lo tranquilo del sueño no se opone a la intranquilidad, sino al desasosiego por no encontrar el sueño perfecto que nos permitiera el vivir en poesía sin despertar.

Machado ha sorprendido, no sólo el soñar de la vida sobre las cosas, sino el sueño de las cosas como reveladoras de su auténtica verdad poética. Para el poeta el sueño de las cosas es más hondo que su intimidad o que la rima de sus versos, el sueño que se revela en

... tu monotonía,
fuente, es más amarga que la pena mía.

Y los frutos de oro que sueñan en el fondo de la fuente limpia y a los que quieren alcanzar los versos del poeta hundiendo sus manos puras en el agua serena, son revelación de una naturaleza que si en los pintores puede ser muerta, sólo en el poeta adquiere su auténtica realidad, la realidad soñada. Nada podrá hacer olvidar al poeta el limonero, los frutos y la tarde alegre y clara, casi de primavera, si una vez la sorprendió en el sueño de su auténtica verdad.

Cuando reiteramos la autenticidad para la verdad cantada por el poeta, no entablamos disputa ni sentenciamos en juicio sobre la verdad en su apreciación filosófica que se arroga el título de absoluta. Sólo pretendemos señalar que en las cosas que se ofrecen a nuestra intuición intelectual se esconde una entonación sentimental, cordial, afectiva, melancólica o airada que podemos llamar poética. Y que sólo a los poetas les es dado cantar aunque no sólo ellos gocen de la prerrogativa de sentir.

Cabe, pues, hablar en dimensión poética de verdad auténtica y de verdad apócrifa. Otra cosa es, y bien distinta, si la verdad poética es la auténtica acomodación del entendimiento con las cosas. Y es claro que no, ya que ni el entendimiento—en el sentido de la Escuela—es la facultad que pone en juego el poeta como exclusividad de facultad aprehensiva, ni las cosas son para el poeta ese mundo de laboratorio y paraíso perdido que se marchita en los manuales.

Las cosas tienen un punto de aparición, un temblor inédito que el poeta descubre y canta. Y en la iluminación de la palabra con que se expresa el encanto de las cosas florece

su verdad. Las cosas se encuentran a gusto en los versos del poeta, a las veces con mejor y más amoroso abrazo que en el entendimiento de los metafísicos. Al poeta le cabe, pues, una consagración por la que obtiene una prerrogativa frente al vulgo y otra frente al pensador filósofo. En este aspecto el hombre sencillo está en mejor disposición poética que el filósofo. Casi, casi—si no temiéramos pronunciar frases vidriosas—como acontece con la religión, en la que un corazón limpio y unos ojos con claridad y sencillez son mejor regalo que graves profundidades ontológicas.

El acudir al sueño como revelador de la profundidad arcana puede ser una justificación, pero es a las veces una entrega total a ese mundo trascendente del que apenas si participan las horas ni el viento, que es, por lo demás, quien nos lo traen. No es que haya un platonismo con ideas utópicas y ucrónicas a las que se rinde pleitesía, preciando en menos las cosas en sombra, sino que es la misma cosa y el mismo mundo de afectos y de luces el que grita al poeta una comprensión poética de su belleza. El poeta no se decide a una entrega sin condiciones, recela de sí mismo y de los demás y atribuye a la taumaturgia del sueño la gracia que a él solo y en secreto le revelan las cosas.

En sueños oyó el acento de una palabra divina;
en sueños se le ha mostrado la cruda ley diamantina,
sin odio ni amor, y el frío
soplo del olvido sabe sobre un arenal de hastío.
Y el demonio de los sueños abrió el jardín encantado
del ayer. ¡Cuán bello era!

No es cosa—esto de conquistar el sueño taumatúrgico de la poesía—que se nos venga con esfuerzos o piedad. Es un don, el más gracioso. Mientras no se otorga, el poeta es un extraño en el mundo de su propio anhelo. Hay que vivir horas y melancolías, en las que es el silencio quien nos avisa de que la inspiración nos conducirá en volandas de nuestro propio sueño al mundo poético:

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

No es mullido el camino de los sueños. A las veces—como en la maravilla de San Juan de la Cruz—se entra donde no se sabe y se sale toda ciencia trascendiendo, sin saber nada tampoco; pero en su lumbre se abrasan todos los pasos del corazón y de la vida. El mortal que «sabe hacer su camino» en el sueño de su vivir en poesía descubrirá para sí en teoría luminosa que:

Sobre la tierra amarga
caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
parques en flor y en sombra y en silencio;
criptas hondas, escalas sobre estrellas;
retablos de esperanzas y recuerdos.
Figurillas que pasan y sonríen
—juguetes melancólicos de viejo—;
imágenes amigas,
a la vuelta florida del sendero,
y quimeras rosadas
que hacen camino... lejos...

Sólo amparado por la transfiguración del sueño puede clamar el poeta después de que:

Blancos fantasmas lares
van encendiendo estrellas.

y decir :

—Abre el balcón. La hora
de una ilusión se acerca...
La tarde se ha dormido,
y las campanas sueñan.

No cantan ni sueñan lágrimas sonoras las campanas viejas, sueñan la ilusión de la tarde, verde y santa, florecida con :

¡Tenue rumor de túnicas que pasan
sobre la infértil tierra!...

Pero el poeta impone a sabiendas su condición amarga. Hay que desdeñar la sombra del sendero y el agua del mesón que nos ofrecen en el camino. Ni de bruces ni a sorbos en la cuenca de las manos en remembranza bíblica. Porque habrá de despreciar—¡lección e ironía póstuma de Machado!—la fiesta del Ultramar lejano, el soñoliento llano y la arena del hastío. Sólo así podrá exprimir el poeta la penumbra de un sueño en su vaso. Porque cristal—responderá Machado a un alba de la primavera—sólo tienen mis sueños, no mi sabiduría; ni sé si mi corazón está florido.

El mérito de nuestro poeta sube de punto cuando le sorprendemos en descifrar el sentido, no de la realidad soñada, sino de la agonía de su propio sueño. Es de una audacia indescriptible el intento de exigir al sueño—soñando—que le entregue el misterio de su poder endemoniado o perverso, histriónico o auténtico, voz o eco, laberinto o senda abreviada de estrellas, mirada divina o entrecruce lúdico de espejos.

No resistimos a la tentación de estampar sus versos. Se pasa por ellos con demasiada fugacidad y es preciso reposar en el remanso de su hondo sentido, que nos descubre la profundidad de la inspiración en el poeta:

¡Oh!, dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños
siempre desierto y desolado, y sólo
con mi fantasma dentro,
mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,
o soñando amarguras
en las voces de todos los misterios,
dime, si sabes, vieja amada, dime
si son mías las lágrimas que vierto.
Me respondió la noche:
Jamás me revelaste tu secreto.
Yo nunca supe, amado,
si eras tú ese fantasma de tu sueño,
ni averigüé si era su voz la tuya,
o era la voz de un histrión grotesco.
Dije a la noche: Amada mentirosa,
tú sabes mi secreto;
tú has visto la honda gruta

donde fabrica su cristal mi sueño,
y sabes que mis lágrimas son mías,
y sabes mi dolor, mi dolor viejo.
¡Oh! Yo no sé, dijo la noche, amado,
yo no sé tu secreto,
aunque he visto vagar ese, que dices,
desolado fantasma, por tu sueño.
Yo me asomo a las almas cuando lloran
y escucho su hondo rezo,
humilde y solitario,
ese que llamas salmo verdadero;
pero en las hondas bóvedas del alma
no sé si el llanto es una voz o un eco.
Para escuchar tu queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño,
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos.

El poeta es, por definición, un enajenado para el vulgo. Un fantasmagórico, para los metafísicos. Un iluso, para los algebristas. Ya que el poeta quiere trocar lo que canta, por arte de magia, en su propio lenguaje. Son los Corybantes de que nos habla Platón, entrados en furor y presos de transportes. Pero con el entusiasmo helénico de la placidez y de la sofrósine, no de los arrebatos túmbicos o ultratúmbicos de los desencajados de la gracia y de la armonía. Machado es, en este sentido, tipo de gracia y mesura, de ritmo y euritmia. La lucha por arrebatar al sueño de la vida y de las cosas su secreto, es la ascesis del lenguaje. Las cosas van ganando el encanto del lenguaje transfigurándose en él, sin perder su peso y armonía. Por eso, nada suena a hueco ni a forzado, con aparecer todo elevado a trono de inspiración y de idealidad.

Sueño florido lleva el manso viento,

Sólo el viento manso y bonancible podría inspirar sueño florido en el alma trágica—que sí lo era—de Antonio Machado.

Sería interesante en extremo un parangón lírico de Fray Luis y Machado. Epocas y situaciones distintas, pero contaminación espiritual entre ambos. El carácter esquivo, la iro-

nía suprema del fraile agustino, el suspirar hiriente contra pedisecuos y devotos de su propia ignorancia, y la tristeza honda de quien odia la alegría por odio a la pena. Cuando el P. Bruno Ibeas nos descubría, años ha, al hombre contra el poeta, con el triunfo del poeta sobre el hombre, fijaba el tipo del poeta español, al que le nacen los versos en quiebros metafísicos.

En Machado—aun limitándonos a *Soledades, Del Camino* y *Canciones*—las cosas son ya poesía en un lenguaje en el que el mar es un sueño sonoro, la vela tronchada parece que sueña en el sol y en el mar, y la gaviota—al palpitar en el aire dormido—lleva un soñoliento volar mientras se aleja.

El alma de Machado y su lenguaje era la rama preparada para la cosa justa, que diría Juan Ramón.

Y el encanto de las cosas se entregaron a su encantamiento en la idealidad de un sueño. Que es la razón para el poeta. Porque—justo es ya decirlo—en la soledad de un sueño amanece la verdad de las cosas con un fulgor idéntico que ya quisieran para sí los encadenamientos silogísticos.

Adolfo Muñoz Alonso.
Andrés Mellado, 66.
MADRID (España).

ANTONIO MACHADO, HOMBRE Y POETA EN SUEÑOS

POR

JOSE LUIS CANO

SUEÑO Y ROMANTICISMO

Ese vagoroso ente que es el sueño, íntimo abejorro de nuestra alma, ha sido siempre flor romántica y sola. Soledad y sueño, elementos los más importantes de la poesía romántica. El clásico, el neoclásico, no sueñan, o sueñan sólo mientras duermen, lo que es tanto como soñar sin voluntad de ensueño. Pero el poeta, el hombre romántico, tiene por una de sus características la de soñar despierto, la de vivir soñando y andar y caminar en sueños. En un ensayo de Albert Bèguin, «L'âme romantique et le rêve», se demuestra cómo el culto del sueño fué una de las constantes de los grandes poetas del romanticismo alemán, y vino a provocar una renovación del espíritu místico. A través de los románticos alemanes y del ocultismo de Gerard de Nerval y de Víctor Hugo, el sueño como tema o trasmundo poéticos pasó a la poesía moderna y al surrealismo. Pero los surrealistas, a fuerza de querer profundizar y analizar los sueños, y de intentar penetrar su secreto, acabaron arrebatándoles el aroma misterioso de que los dotó el romanticismo. De sueños y de ensueños está llena la poesía de los románticos. Y en España, sobre todo, la de Gustavo Adolfo Bécquer. Para Dámaso Alonso es indudable que cuando Antonio Machado exclama:

Desde el umbral de un sueño me llamaron

ese entrevisto trasmundo, muerte o sueño, nace en la poesía española con Bécquer. Soñaba tanto Bécquer, que una vez nos confiesa su temor de morirse sin haber tenido tiempo de llevar a sus versos o a sus leyendas todos los sueños que habitaban en su imaginación e inquietaban su alma. Y la musa que amaba Bécquer no era la musa real, de carne y hueso, no era la ardiente y morena pasionaria, ni la dorada virgen de la ternura, sino la que era sólo un imposible sueño:

Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible,
no puedo amarte —¡Oh ven, ven tú!

Esta condición romántica de vivir ensueños y en sueños, que nace probablemente con el hombre, y que vemos tan claramente reflejada en la poesía de Bécquer (1), pervive, siguiendo una tradición de la lírica andaluza, cuya raíz había que buscar en los poetas de la Andalucía árabe, en la poesía de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado. Para Machado, como para Bécquer, el mundo del ensueño y el de la realidad son mundos intercambiables, que las más de las veces se confunden. El sueño tiene para ellos tanta realidad como la realidad misma. Es a veces la más honda, la única realidad. Así en los versos de Machado:

¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!

Y al contrario, las cosas reales parecen soñadas, como el recuerdo de un sueño. Bécquer confiesa con frecuencia que el espectáculo de la realidad le parece la visión de un sueño. Antonio Machado sueña las cosas como ilusión, como el sueño de un sueño. ¿Qué es vivir?, se pregunta en el prólogo a *Campos de Castilla.* Y se contesta: Soñar nuestro sueño.

Esto explica que toda la poesía de Bécquer, como la de Machado, se apoye en el soñar y entresoñar de las cosas, se alimente de sueños y de ensueños. Pero mientras los sueños de Bécquer chisporrotean como ascuas, excitando su imaginación e invadiendo su mente, de tal modo que ya no sabe cómo desprenderse de ellos, porque la misma poesía no basta a darles forma, los sueños

(1) Para el sueño en Bécquer, véanse las admirables páginas de Jorge Guillén *La Poética de Bécquer*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1943.

de Machado son los sueños del alma, los sueños de la ilusión y del recuerdo. Por eso el poeta no pensó nunca en arrojarlos lejos de sí, como Bécquer, porque ellos acariciaban melancólicamente su corazón y alejaban sus penas. El soñar en Machado es como un modo de ser, como la forma de su esencial melancolía.

DESCENDENCIA ROMÁNTICA

Antonio Machado no desdijo nunca su descendencia de la poesía romántica, y si alguna vez habla de un poeta con entusiasmo —en su *Juan de Mairena*—, será de Bécquer y Espronceda. Pero Machado no toma del romanticismo su ademán desesperado o su retoricismo colorista, sino su más honda y cristalina esencia: el acento melancólico, la canción pura. Ya dijo el poeta en unos versos autobiográficos:

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

En este mismo poema, el autorretrato que figura al frente de «Campos de Castilla», se pregunta a continuación el poeta: *¿Soy clásico o romántico?* Los versos en que el poeta se contesta a sí mismo son justamente famosos:

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

En uno de los papeles apócrifos de Juan de Mairena, se halla otra respuesta a esa pregunta. Recordando a su maestro Abel Martín, decía Juan de Mairena a sus discípulos: «El romanticismo se complica siempre con la creencia en una edad de oro que los elegíacos colocan en el pasado, y los progresistas en un futuro más o menos remoto. Son dos formas (la aristocrática y la popular) del romanticismo, que unas veces se mezclan y confunden, y otras alternan, según el humor de los tiempos. Por debajo de ellas está la manera clásica de ser romántico, que es la nuestra, siempre interrogativa: ¿adónde vamos a parar?» Antonio Machado era, en efecto, un romántico a su manera, un romántico contenido, un soñador serenado por la noble calidad de un alma melancólica. En otro lugar, y donde menos podía esperarse, en un discurso diri-

gido a las juventudes en mayo de 1937, confesaba el poeta su condición romántica: «Desde un punto de vista teórico yo no soy marxista, no lo he sido nunca, y es muy posible que no lo sea jamás. *Tal vez porque soy demasiado romántico*, por el influjo acaso de una educación demasiado idealista, me falta simpatía por la idea central del marxismo.» Pero no hace falta que él nos lo diga. Su romanticismo está en su vida y en sus versos. En su vida que transcurrió al margen de todo afán de éxitos sociales y materiales. Y en su poesía, cuya concepción es profundamente romántica como lo es la de Bécquer. Si Bécquer, al hacer su famoso paralelo entre la poesía cerebral y pacientemente tallada, y la poesía intuitiva, la poesía que es llama arrebatada del corazón, declara su preferencia por esta última, Antonio Machado confiesa más de una vez la misma predilección. La importancia que da Machado a la intuición y la espontaneidad en la poesía lírica, está ya visible en el prólogo que escribió en 1917 para el volumen de «Páginas escogidas», que publicó la Editorial Calleja. Habla Machado en ese prólogo de lo frecuente que es que el poeta perjudique su obra en su afán de corregirla y perfeccionarla. Y añade estas palabras significativas: «La explicación es fácil: se crea por intuiciones, se corrige por juicios, por relaciones entre conceptos.» «Cuantas líneas enmendamos para fuera, son otras tantas deformaciones de lo íntimo, de lo original, de lo que brotó espontáneo en nosotros». Por la misma época, y en el prólogo a su libro «Soledades», insiste Machado en esa concepción de la poesía romántica, que algunos han llamado neorromántica, para oponerla a la manera esproncediana y modernista, de las cuales se hallaba tan lejos Machado. Hay, en efecto, como un alejamiento del modernismo —entonces tan en boga—, en estas frases del citado prólogo: «Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones (¿no se ve aquí una alusión a Rubén?), *sino una honda palpitación del espíritu*, lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con su voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo». Y todavía es fiel a esa concepción suya catorce años más tarde, cuando en 1931, y en unas declaraciones a Gerardo Diego para su Antología de poesía española contemporánea, confiesa su desacuerdo con los poetas de entonces, que tendían a una deshumanización y destemporalización de la lírica, «no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino sobre todo por el empleo de las imágenes más en función conceptual que emotiva». Por el contrario, sus poetas futuros, los que él reuniría en

una antología ideal, cultivarían una lírica otra vez inmersa en las *mesmas vivas aguas de la vida,* en frase de Santa Teresa. «Ellos devolverán su honor a los románticos, sin serlo ellos mismos». Y añade Machado: «Entre tanto se habla de un nuevo clasicismo, y hasta de una poesía del intelecto. El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial, pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos anacrónicos existencialistas, en los que el tiempo alcanza su valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia, que el poeta canta, son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana».

Estas mismas ideas las volvemos a encontrar en los papeles de Juan de Mairena, donde hay unas notas muy sustanciosas sobre esa poesía intemporal y abstracta que desdeña Machado. ¿Puede cantar el poeta sin la angustia del tiempo?, se pregunta Machado. «Existe una paloma lírica —añade— que suele eliminar el tiempo para mejor elevarse a lo eterno, y que, como la paloma kantiana (la que servía a Kant para ilustrar su argumento más decisivo contra la metafísica dogmática), ignora la ley de su propio vuelo». En esas notas define Juan de Mairena la poesía como «diálogo del hombre con el tiempo», y aconseja a sus alumnos que intensifiquen la temporalidad de su verso.

Intuición, temporalidad, son dos categorías románticas de la poesía de Machado. Pero esa poesía de la intuición distaba mucho de ser en Machado una poesía que desdeñase el arte y la técnica. La intuición en Antonio Machado, como en todo gran poeta (recuérdese la conocida frase de García Lorca sobre el poeta por la gracia de Dios y del esfuerzo), era siempre completada por el arte y la técnica del poema. Ya lo advertía Juan de Mairena cuando recordaba a sus alumnos esta frase de Lope: «Yo conocí un poeta de maravilloso natural, y borraba tanto, que sólo él entendía sus escritos, y era imposible copiarlos; y ríete, Laurencio, de poeta que no borra».

MACHADO, POETA EN SUEÑOS

De toda la memoria sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños

Cuando en el mes de febrero de 1939 emprendía Antonio Machado su doloroso éxodo hacia tierra francesa, en un viejo camión lleno de fugitivos, hubo de abandonar en el camino sus ropas y papeles, que estorbaban a la apretada masa. Las cunetas de las carreteras pirenaicas recibieron así el don inesperado de las últimas poesías del maestro, las que escribiera en el pueblecillo huertano de Rocafort, desde donde cantara a Valencia:

¡Cómo parece dormida
la guerra, de mar a mar,
mientras Valencia florida
se bebe el Guadalaviar!

Con su madre ancianísima, Machado llega al pueblo francés de Collioure, cercano al mar. Y allí, en el cuarto de un humilde hotel, la muerte le sorprende como él mismo había deseado en su poema-autorretrato, el que va al frente de «Campos de Castilla»:

Y cuando llegue el día del último viaje
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo, ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

Ya en otros versos del mismo libro, en la poesía «En tren», había dicho el poeta:

Yo para todo viaje
—siempre sobre la madera
de mi vagón de tercera—
voy ligero de equipaje.

Lo que probablemente no le abandonó nunca, y menos aún en ese último viaje de la muerte, fueron sus sueños, esos sueños en que vivió y que llevó a sus versos, que le acariciaron en los días buenos, y curaron sus penas en los malos. Y hasta ese último trágico sueño de la libertad, ¿acaso no pudo acompañarle, sobre el cándido y dulce corazón, en aquel su postrer vuelo celeste?

Toda su vida fué Antonio Machado un soñador, un *pobre hombre en sueños*, como él mismo gustó de retratarse en aquellos versos autobiográficos:

Y así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista, lunático y poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla.

(LXXVII) (1)

---

(1) Los números romanos al pie de verso corresponden a la numeración que llevan las poesías de Machado en la edición de su Obra Poética, hecha por la Editorial Pleamar, Buenos Aires, 1944, con un epílogo de Rafael Alberti.

Para Machado la vida es soñar, *caminar en sueños:*

Yo voy soñando caminos
de la tarde...

(XI)

Sobre la tierra amarga
caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
parques en flor y en sombra y en silencio.

(XXII)

Por las secretas galerías del alma van errantes los sueños, y el poeta, indolente como buen andaluz, gusta de vagar con ellos:

Allá en las tierras altas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plomizos cerros
y manchas de raídos encinares,
mi corazón está vagando en sueños...

(CXXI)

Ese sueño poético de Antonio Machado es casi siempre un sueño melancólico y desengañado. Cuando un alba primaveral le pregunta:

¿Perfuman aún mis rosas la alta frente
del hada de tu sueño adamantino?,

el poeta responde:

Sólo tienen cristal los sueños míos.
Yo no conozco el hada de mis sueños,
no sé si está mi corazón florido.

(XXXIV)

Pero ese hada es a veces un tentador demonio, el bello fantasma malo de los sueños, que tienta al poeta:

Y el demonio de los sueños abrió el jardín encantado
del ayer. ¡Cuán bello era!

(XVIII)

Y era el demonio de mi sueño el ángel
más hermoso...

(LXIII)

A veces, el demonio de los sueños del poeta cobra un perfil grotesco y jovial, como en los versos de «Mi bufón»:

El demonio de mis sueños
ríe con sus labios rojos,
sus negros y vivos ojos,
sus dientes finos, pequeños.

(CXXXVIII)

Pero el poeta es mucho más feliz cuando el sueño arriba de la mano del hada buena y dulce, como en estos versos, que todo amigo de Machado se sabe de memoria:

Desde el umbral de un sueño me llamaron.
Era la buena voz, la voz querida.
—Dime, ¿vendrás conmigo a ver el alma?
Llegó a mi corazón una caricia.
—Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.

(LXIV)

Machado insiste en la transparencia, en la cristalina fragilidad de sus sueños. La materia del sueño en la poesía de Machado es el delicadísimo cristal o el suavísimo lino:

Lleváronse tus hadas
el lino de tus sueños.

(LXIX)

Desperté ¿Quién enturbia
los mágicos cristales de mi sueño?

(LXII)

... tú has visto la honda gruta
donde fabrica su cristal mi sueño.

(XXXVII)

Sólo tienen cristal los sueños míos.

(XXXIV)

O como el poema LXXXII, que el poeta titula «Los Sueños»:

El hada más hermosa ha sonreído
al ver la lumbre de una estrella pálida,
que en hilo suave, blanco y silencioso
se enrosca al huso de su rubia hermana.

Y vuelve a sonreír, porque en su rueca
el hilo de los campos se enmaraña.
Tras la tenue cortina de la alcoba
está el jardín envuelto en luz dorada.

La cuna, casi en sombra. El niño duerme.
Dos hadas laboriosas lo acompañan,
hilando de los sueños los sutiles
copos en ruecas de marfil y plata.

Los sueños son también el protagonista del poema XXXVII, en que el poeta dialoga con la noche amada, y le interroga sobre su propio dolor y el fantasma de su sueño. Pero la noche ignora el secreto de esa pena, la fuente de ese sueño. Y responde al poeta:

Yo nunca supe, amado,
si eras tú ese fantasma de tu sueño.
... ...
Yo no sé tu secreto,
aunque he visto vagar ese que dices
desolado fantasma, por tu sueño.
... ...
Para escuchar tu queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño,
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos.

Y el poeta no pregunta más. Quédase mansamente soñando, vagando por los caminos castellanos, de la mano del hada querida, o bajo la sombra acariciadora de un olmo junto al Duero:

Y volver a sentir en nuestra mano
aquel latido de la mano buena
de nuestra madre... Y caminar en sueños
por amor de la mano que nos lleva.
(LXXXVII)

EL SOÑAR DE LAS COSAS

Pero en la poesía de Antonio Machado no sólo sueñan el poeta y su alma. En su melancólico vagar, en su entresoñar errante, el poeta ve y canta el sueño de las aves, del agua, de las flores, del viento... Esta humanización de la naturaleza, que es característica de la poesía romántica, ocupa importante lugar en la poesía de Antonio Machado, en donde las cosas, la tierra toda, sueña un sueño paralelo al del poeta. Dentro de esta personalización de la Naturaleza, sólo en dos casos emplea el poeta como término-puente el verbo parecer:

¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan!
(CXIII)
La vela tronchada parece
que aun sueña en el sol y en el mar.
(XLIV)

En todos los demás casos que he anotado, el poeta elude el término de comparación, y las cosas todas, desde la melancólica luna al

bello cupido de mármol, sueñan su sueño pensativo y acaso feliz. Los elementos de la naturaleza, desde los más esenciales a los más concretos, son los elegidos por Machado para cantar en ellos el don mágico del sueño. Y así vemos a la tierra soñar su verde sueño:

Alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra.
(CXIII)

El sueño verde de la tierra fría.
(CLXXVIII)

Y a la tarde su sueño de oro:

La tarde está cayendo frente a los caserones
de la ancha plaza, en sueños. .
(XCIV)

Y el sueño azul de sus campanas:

Abre el balcón. La hora
de una ilusión se acerca...
La tarde se ha dormido
y las campanas sueñan.
(XXV)

Sueña también el sol su sueño de llama:

El iris y el balcón.
Las siete cuerdas
de la lira del sol vibran en sueños
(CLVI)

Y la luna su sueño de nieve:

La luna está vertiendo
su clara luz en sueños...
(XXII)
La luna vertía su blanco soñar.
(LII)

Castilla, la Castilla que amaba Machado, Castilla del dolor y de la muerte, acaso sueña también su adusto sueño calcinado:

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.
¿Espera, duerme o sueña?
(XCVIII)
Castilla visionaria y soñolienta.
(XCLIII)

El otro amor de Machado, el mar, lejos del cual vivió casi toda su vida, aunque fué a morir frente a él, sueña también bajo la caricia del aire, y el poeta lo define en estos dos versos:

El mar es un sueño sonoro
bajo el sol de abril.
(XLIV)

El soñar del agua deja también oir su rumor en el verso de Machado:

¡Verdes jardinillos,
claras plazoletas,
fuente verdinosa
donde el agua sueña!..
(XIX)

El agua de la fuente
resbala, corre y sueña
lamiendo, casi muda,
la verdinosa piedra.
(XCVI)

Alamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña.
(CAMPOS DE SORIA)

Con el agua, los verdes árboles sueñan en sus hojas y en sus frutos dorados, a la caricia del sol y del viento:

En el blanco sendero
los troncos de los árboles negrean;
las hojas de sus copas
son humo verde que a lo lejos sueña.
(XXXVI)

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta,
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allí en el fondo sueñan
los frutos de oro...
(VII)

versos que recuerdan aquellos otros de Tristán L'Hermite, el poeta de *Les Amours:*

L'ombre de cette fleur vermeille
et celle des ces joncs pendants
paraissent être là-dedans
les songes de l'eau qui sommeille.

Pero a veces el sueño no yace inmóvil en las cosas o en el aire, sino que vaga errante, de árbol en árbol, como un elfo florido:

El sibilante caracol del viento
ronco dormita en el remoto alcor;
emerge el sueño ingrave en la palmera,
luego se enciende en el naranjo en flor.
(XLV)

o se deja llevar mansamente en el seno dulce del viento:

Sueño florido lleva el manso viento.
(XLII)

y florecer en las plumas tibias de las golondrinas:

Y las golondrinas se cruzan, tendidas,
las alas agudas al viento dorado,
y en la tarde risueña se alejan
volando, soñando
(LXXVI)

Pero en los versos de Machado, hasta la mísera mula de una noria sueña:

Soñaba la mula,
¡pobre mula vieja!
al compás de sombra
que en el agua sueña.
(XLVI)

acaso con la misma melancolía que el desnudo Amor de piedra, en la fuente:

En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra
que sueña mudo
(XXXII)

No falta en la poesía de Machado el latido quimérico del sueño, en versos de una misteriosa belleza:

Hay un sueño de lirio en lontananza.
(CVI)
... Nosotros exprimimos
la penumbra de un sueño en nuestro vaso.
(XVIII)

Esta utilización poética del sueño como elemento que tiñe de misterioso temblor un verso, es heredada luego por García Lorca y por otros poetas. Por la poesía de Federico cruzan «caballos soñolien-

tos» y la queja de una guitarra «hace llorar a los sueños». Recuérdense también los versos del «Romancero gitano»:

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.

Y misteriosamente enlazados en la muerte y el sueño, cuando Antonio Machado escribe su hermoso poema a la muerte de García Lorca, pide a sus amigos que labren en la Alhambra «un túmulo de piedra y sueño» para el poeta de Granada. El alma de Machado, sobre el humilde cementerio de Collioure, adonde el aire lleva el aroma del mar vecino, quizá sueña aún el sueño que empezaría a crecer en su corazón cuando le sorprendió la muerte: volver, para el sueño último y definitivo, a tierra castellana—campos de Soria, álamos del Duero—, aquella tierra que no era la suya, y que sin embargo amó y cantó siempre con voz de enamorado, y con voz de nostalgia cuando se hallaba lejos, como ahora, «en tierra labradora y marinera».

José Luis Cano.
Ferrocarril, 11.
MADRID (España).



NOTAS SOBRE LA OBRA DRAMATICA DE LOS MACHADO

POR

EUSEBIO GARCIA-LUENGO

EL primer problema que se nos ocurre plantear se refiere a la colaboración en sí. ¿Son posibles las colaboraciones, rigurosamente hablando? De hecho, ya sabemos que lo son, en efecto. La pregunta se hace pretendiendo tomar, lo más profundamente en serio que podamos, el misterio, el fenómeno de la creación literaria. Siempre fuimos bastante escépticos acerca de las colaboraciones, y más aún acerca de sus resultados.

La obra del espíritu se nos aparece con una unidad personalísima y radical. Personal e intransferible, por emplear una fórmula usadera.

En la historia de la Literatura son contadísimas aquellas obras de alguna entidad que hayan sido escritas en colaboración; y casi siempre se trata de colaboraciones innecesarias en cuanto al espíritu que las concibe, pero impuestas por razones prácticas: asociación de escritores de eficacia social, o alguna razón más seria que, sin embargo, no atañe a la génesis y al soplo creadores; por ejemplo, la muerte del escritor que obliga a complementos de quienes creen interpretar respetuosamente la obra malograda.

El género literario que más se presta a la colaboración es, sin duda, el teatro, y ello por varias causas que no abonan precisamente la pureza de este género, sino al contrario. El teatro, de hecho, es un género esencialmente impuro, híbrido. Lo cual no sig-

nifica que no existan obras dramáticas de tan alto rango como puedan darse en las restantes manifestaciones del espíritu. Sabemos que existen y sabemos que hay un plano, una altura hipotética, donde ciertas obras de todos los géneros mantienen idéntica jerarquía.

Reparemos, sin embargo, en la práctica del teatro en los últimos decenios. Abunda el sistema de labor entre dos y a veces más autores, pero no ha alumbrado, que sepamos, una obra esencial.

En tales colaboraciones el teatro siempre atiende a lo que en él es más ínfimo; se aparta de la literatura en cuanto ésta exige mayor rigor mental; se concede el máximo posible a lo que tiene de espectáculo oportunista, sensorial, halagador de gustos vulgares. Y no es que se lo propongan así tales autores, sino que tienen la fortuna de tener una mente vulgar también.

La obra dramática digna de este nombre es lógico—por fatalidad de la naturaleza y esencia de la creación literaria—que siga siendo de un solo autor. El escritor de talento rara vez colabora. El mejor teatro no es diferente de los demás géneros en lo que concierne a su génesis espiritual y al proceso creador.

Si no se trata de una obra impersonal, de acarreo de chistes, de situaciones y de tipos, uno de esos productos de fórmula, es difícil concebir la colaboración. ¿Entenderíamos fácilmente que La vida es sueño, *el* Quijote *o los poemas de San Juan de la Cruz hayan sido escritos, cada uno de ellos, por más de una persona?*

Se me puede argüir con la existencia, en algunos casos, de tal afinidad que permite dicha colaboración. Admitiendo algo que casi encierra un absurdo metafísico, o sea, la absoluta identidad de concepción y de pensamiento, en el mejor de los casos, tenemos que la obra, en rigor, ha sido escrita por una sola persona.

La fraternidad de los autores, como en el caso de los Machado, puede aducir otro argumento en pro. Otros hermanos existieron que han dejado sus obras confundidas, pero en algunos casos recientes se trata, dicho sea con respeto, de obras de tono menor; en otros, de asociaciones del afecto y de la convivencia que no atañen al misterio originario de la obra.

Y ahora, otra pregunta, acaso pertinente para nuestro propósito: En la obra dramática de los Machado ¿está presente de una manera plena el genio lírico de don Antonio? Aquí nos asalta muchedumbre de distingos. El teatro no es lírica, es dramática—aclaración obvia—. De otra manera: El rango dramático del teatro de los Machado, ¿se corresponde con la densidad poética del menor de los hermanos? Intentaremos ir respondiendo.

Otra polémica se suscita aquí y puede encerrarse en esta inte-

rrogación: Dos grandes poetas, puestos en el trance de dramaturgos, ¿han de alumbrar por fuerza obras esenciales? ¿O bien admitimos que los géneros tienen unas exigencias que los hacen distintos y aparte, y que el mismo escritor de altísimo valor en unos, puede en otros no alcanzar la misma altura?

Acaso. Pero el sello de la gran personalidad se impone siempre. Y en lo más trivial de una comedia de los Machado, por ejemplo, en alguna escena de LA PRIMA FERNANDA, *el buen gusto de una primorosa versificación, la fluyente palabra sonora, el prodigio de un ritmo hondamente gracioso, resplandecen siempre independientemente de otros valores que ya calibraremos.*

El hecho de que siendo Manuel y Antonio dos grandes poetas no lograran cuajar un teatro de importancia excepcional, está lejos de significar que sus excelsas cualidades líricas no destellen aquí y allá, por doquiera, a lo largo de sus escasas comedias y dramas.

Puede adivinarse en términos vagos, pues la colaboración debe ser secreta, que la concepción en conjunto, en bloque, por decirlo así, de estas obras dramáticas puede ser de Manuel; incluso diríamos que deben ser. Pero en ninguna de ellas deja de haber algunos rasgos de hondura psicológica que se nos antojan propios de Antonio.

Esparcidos por distintos lugares de la obra total, nos topamos con conceptos de pura sustancia de Antonio. Así, la idea de España que en algunos episodios y dichos de LA DUQUESA DE BENAMEJÍ *se trasluce. Por lo cual es lícito deducir que de una cabal mixtura literaria se trata, de un espíritu dual y fraterno bien amasado en unidad de creación y en el que pudiéramos reconocer, por prurito de distinciones, dos polos representados por dos obras:* LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS *y* EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA.

La primera está escrita en verso exclusivamente; la segunda, exclusivamente en prosa. Hay otras que son prosa y verso, como LA DUQUESA DE BENAMEJÍ. *Las restantes, en verso. Salta a la vista que el teatro en verso cayó en desuso. La fórmula verso-prosa se ha usado por otros poetas dramáticos...*

Siendo el verso de estas comedias de una destreza sorprendente, la prosa resalta por su justeza, su vigor y su garbo. Y sobre todo, por su naturalidad.

En los hermanos Machado el verso se presta a empresas dramáticas de muy distinto porte. Comedia moderna, buceo psicoanalítico en LAS ADELFAS; *sátira suave de costumbres, de política, de moral en* LA PRIMA FERNANDA; *evocación de caracteres históricos en* DESDICHAS DE LA FORTUNA O JULIANILLO VALCÁRCEL; *amor trágico de*

buena tradición española, tradición sevillana y donjuanesca en JUAN DE MAÑARA; *inserción directa en la copla andaluza en* LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS; *romanticismo y pasión exacerbados en* LA DUQUESA DE BENAMEJÍ.

La obra escénica de los Machado quizá sea el puente más preclaro que el teatro clásico tiene con la modernidad. Nunca huele a «pastiche», como ocurre con harta frecuencia en otros escritores contemporáneos suyos. Las esencias de nuestro siglo XVII están tan naturalmente asimiladas y sentidas que ellos las incorporan a temas de nuestros días con la misma verdad y la misma espontaneidad con que Lope, Tirso, Alarcón, Moreto y Calderón hablaban de sus costumbres. Cuantas veces se ha intentado modernamente el teatro poético fué retrospectivo, anacrónico y bastante simulador.

Las reconstrucciones históricas y hueras no se les ocurren a los Machado, pues JULIANILLO VALCÁRCEL *está lleno de meandros psicológicos y de problemas dramáticos de cualquier tiempo. En cuanto a* JUAN DE MAÑARA *es una modernización de la tradición donjuanesca, como dijimos. Este tipo de teatro se equipara por su sentido a las modernas actualizaciones que de los temas clásicos principalmente helénicos, suelen abordar los dramaturgos de nuestro tiempo, por ejemplo, Giraudoux, Anuil, O'Neill...*

Precisamente en JULIANILLO VALCÁRCEL *vemos nosotros una prefiguración, aunque lejana de sentido y significado, en molde histórico, del Juan de Zúñiga del* HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA. *O sea, el hijo natural, reintegrado al hogar paterno cargado de experiencias y reflexiones sarcásticas, contra el ambiente que en cierta manera le es hostil y le rechaza.*

Otra de las notas clásicas de la obra dramática de los Machado es el equilibrio entre lo popular y lo aristocrático. Aunque los ambientes sean de la alta sociedad e intervengan con frecuencia duques y marqueses, siempre se nos ofrece un elemento popular bien acendrado, ya en la tradición que se recoge, ya en la pasión de algunos personajes, en el dicho, el modismo, la sentencia...

El teatro de Manuel y Antonio es popularista y culto. Hay que distinguir entre popularista y popular. Puede una literatura tener al pueblo por inspiración y aspirar también a que él la busque y la comprenda. Puede estar hecha con la intención de elevar el gusto popular a una esfera a que a duras penas llega. Se trata de lo popular sencillo, desnudo, depurado, que, a fuerza de poseer estas cualidades, corre peligro muchas veces de dejar de ser popular.

Se suele lograr así, en ciertas especies literarias, una zona intermedia, un plano de elevación y superación de lo popular que llama-

mos popularista, pues no se escribe para minorías ni tampoco para el vulgo, sino para un pueblo noble, esencial, culto, que existe naturalmente, pero que no suele darse a menudo en el llamado espectador popular.

Hay una austeridad en este teatro de los Machado, una severidad, una distancia, un rigor, diríamos casi una frialdad y desde luego una elegancia que le coloca, quiera o no, lejos del pueblo, si le damos a éste, para entendernos ahora, la acepción inmediata de clases humildes y no cultivadas.

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS *es, quizá, la obra más directamente enraizada a lo popular junto a* LA DUQUESA DE BENAMEJÍ. *Pues bien: el símbolo de la copla que* LA LOLA *encierra, se nos presenta ya tan elevado y abstraído, tan depurado de gangas e impurezas melodramáticas, tan exento de latiguillos y de trémolos, «tan hondo», que eso que se llama el público—tan escurridizo de contenido—lo puede encontrar excesivamente intelectual, aunque allí juegan todas las pasiones castizas. Pero ya decimos: las pasiones están esquematizadas en símbolos profundos y en consecuencia popularmente fríos. No nos detenemos ahora en algunas consideraciones sobre lo intelectual, lo cordial y lo popular porque éstos son los términos más confusos que suele manejar la crítica, y nos llevaría demasiado lejos. Digamos tan sólo que no creemos que se pueda ser cordial sin inteligencia, ni inteligente sin corazón.*

El tipo de Heredia de LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS *resulta sin duda el más interesante de la obra. Mas hay en Heredia, como en la propia Lola, un comedimiento, una sobriedad admirables que los distancia del espectador popular cotidiano y práctico, aunque con ello se obtiene un popularismo acendrado y más verdadero y eterno.*

En LAS ADELFAS *vemos este diálogo:*

ROSALÍA: *(Queriendo explicar la frase de Alberto quitándole intención directa.)*
Es la copla.
ARACELI: ¿La copla?
ROSALÍA: Un cantar gitano
que aconseja a no fiarse
de escopetas ni...
ARACELI: Por cuanto
tú lo conocías.

ROSALÍA: *(Evasiva.)* Yo...
lo oí una vez en el campo
a un trabajador...
ARACELI: Alberto
era muy aficionado
a la poesía del pueblo.
¿Tú también?
ROSALÍA: Yo... también... algo.

Alberto y Araceli son aristócratas. Rosalía, una mujer de la alta sociedad. La interpretación teatral que hacen los Machado de la poesía del pueblo queda tan en puro y desnudo reflejo, tan en sustancia, que nos recuerda los poemas de ambos hermanos, pues en ambos hay fuentes comunes, aunque el calado de sus almas sea diferente.

En LA DUQUESA DE BENAMEJÍ *tenemos un drama romántico, con todos los caracteres que al romanticismo podemos atribuir, si es que hemos logrado averiguar algo sobre ello, pues siempre nos pareció difícil saber a ciencia cierta en qué consiste ser romántico. En fin, la Duquesa, el bandido generoso, la gitana enamorada, el militar noble y arrogante, el pastor sibilino, el oficial francés... bandidos de la partida de Lorenzo Gallardo, soldados, hombres y mujeres del pueblo. La tipología es perfecta y lo que ocurre y lo que se dice en el drama, también.*

LA DUQUESA DE BENAMEJÍ *se traspasa de un romanticismo quintaesenciado y depurado por el tiempo y la distancia y, claro está, por el buen gusto y el comedimiento de los autores que, incluso al colocar la acción en pleno siglo* XIX, *entre revueltas liberales, reacción fernandina, cien mil hijos de San Luis, etc., parece que quieren darnos una magnífica lección.*

Pero este drama está lejísimo de ser un remedo. Por el contrario, se trata quizá de la obra más teatral de los Machado, es decir, dueña de ese secreto del interés y de la "intriga apasionante" en que el teatro popular se sustenta.

El tipo de bandido Pedro Cifuentes, con sus filosofías populares, es un gran acierto, y en general tenemos en toda la obra una resurrección de época llena de viveza y animación.

LA PRIMA FERNANDA *es una comedia un tanto desvaída. Quizá lo mejor de ella sea la sátira política que entraña. El tipo de Corbacho no puede ser más magníficamente intencionado. Pinta al fantasmón oportunista y hueco, con su oratoria llena de tópicos altisonantes. Dice Corbacho, por ejemplo:*

CORBACHO: Con el pensamiento en alto
y con el oído atento
al latir de las izquierdas
y las derechas y el centro
sin lesionar intereses
sagrados, sin rendir pecho
al poder ni a la riqueza,
sin adular al plebeyo
andrajo...

En esta, como en casi todas las comedias de los Machado, se nos ofrece un alarde de versificación espontánea, fácil, natural, llegándose a verdaderos primores de rima quebrada, rota, de difícil esguince.

En LA PRIMA FERNANDA *se hace gala de tal destreza precisamente en asuntos que pudiéramos llamar prosaicos: finanzas, política, parlamentarismo... Por cierto que romper el diálogo en frases apenas insinuadas, si le presta agilidad en ocasiones, le resta claridad también. Los autores tienen que apelar y abusar de acotaciones excesivas que debieran ser innecesarias, pues se destinan a explicar muchas veces lo que no se expresa suficientemente en diálogo, cortado en exceso, hecho de bocadillos, de intención demasiado oculta para las entendederas del espectador corriente. Este abuso, que se refiere a una técnica trivial, se observa principalmente en* LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS, *aunque la lectura se trueque por el contrario en matización psicológica y en riqueza de reacciones dramáticas.*

LAS ADELFAS *es una comedia psicológica, para llamarla de alguna manera, pues estas clasificaciones siempre son imprecisas y en esta obra juegan elementos muy heterogéneos. También pudiéramos llamarla de costumbres.*

Costumbres y psicología andaluzas, en un contrapunto perfectamente clásico de amos y criados. Precisamente los servidores del teatro de los Machado están observados con una perspicacia de bonísima ley. En general todos los tipos populares se nos muestran magistralmente diseñados, con su filosofía castiza, sus observaciones realistas del mundo y sus gentes, su noble conformidad.

Recordamos el ama Juliana de EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA. *Soberbio carácter, ternura de la sangre, fidelidad de la tierra que reconoce al "hijo" a través de años y de mudanzas. Quizá sea la humanidad más emotiva—con una escena de conmovedora eficacia dramática—de esta admirable comedia.*

El criado Pablo de LAS ADELFAS *es igualmente un hombre de pro-*

funda raíz. Dice, por ejemplo, con gracia serena y certera inspirada en la experiencia:

... Bien dijo
quien dijo: «Sin documentos
vivió Adán, que ni tenía
bolsillos donde meterlos,
muy ricamente.» ¡Que Dios
nos libre del papeleo,
señor doctor!...

Y el Frasco José de LA DUQUESA DE BENAMEJÍ *¡qué parlamentos pronuncia!, como se dice en el teatro. Refiriéndonos a ellos, si no tuviéramos que andar en esto con mucho tiento, hablaríamos de senequismo, pues indudablemente acerca de la vida y del destino y del modo de tratar las pasiones, el sentimiento y el pensamiento populares—que es lo mismo—, tienen diluída en el fondo la moral senequista, con un gran macizo cristiano en el centro y vetas árabes aquí y allá.*

Resignación, conformidad con la suerte, orgullo del hombre como hombre—«nadie es más que nadie»—, valentía frente al destino, interrogaciones a lo por venir, unas veces heroicas como en el Lorenzo Gallardo de LA DUQUESA DE BENAMEJÍ, *otras, preguntas trascendentales como en Miguel de la Cruz de* EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA.

EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA *es una de las comedias más profundas que se hayan escrito en España en lo que va de siglo. Es una de esas obras densas, vueltas hacia dentro, que al público "maleado" suelen aburrir porque carecen de todos los efectismos y de todos los trucos de que se suele componer el llamado teatro teatral, que casi siempre está definido por lo peor del género. Como todas las cosas profundas,* EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA *es extremadamente sencilla.*

Un aristócrata español tiene un hijo natural, a quien no ha visto desde niño y a quien da por muerto en la guerra del 14. Un tal Miguel de la Cruz se presenta llamándose compañero de armas del desaparecido y explicando un trastrueque de personalidad que él dice haber rechazado. El hombre que se presenta como hospiciano es el verdadero hijo del marqués. ¿Por qué acepta la personalidad del compañero humilde para presentarse en casa de su padre? ¿Por qué se descubre la suya al final de la obra por virtud de una de esas adivina-

ciones que pudiéramos llamar viscerales y que está a cargo de uno de los personajes más entrañables de los Machado?

Estamos en presencia de un drama dialéctico, sutil, vuelto hacia los hondones de la conciencia, en el que la muerte y la vida, la cuna y la tumba, el pueblo y la aristocracia, la persona social y el hombre radical, la tradición y la libertad, el destino y el más allá, juegan de manera que sólo puede compararse con la de los más grandes dramaturgos de todos los tiempos.

Es obligado decir que, en los tiempos modernos, la obra está inserta en una determinada temática o en un ciclo de preocupaciones que pudiéramos adscribir principalmente a dos grandes escritores: Pirandello y Unamuno. Y no hay que añadir que la obra de los sevillanos no desmerece ni un ápice de la del siciliano y el vasco, y que tiene quizá sobre ellos la virtud de una prosa trasparente, de una sencillez y de una gracia insuperables.

Resplandece en EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA, *aparte de otras dotes supremas, una elegancia de prosa absolutamente excepcional no extraña por otra parte a los grandes escritores que fueron los hermanos Machado.*

Acaso en ninguna obra dramática de los insignes andaluces se contenga tan apretadamente la visión del mundo y de la vida que es privativa del autor de JUAN DE MAIRENA. *A este respecto,* EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA *no tiene desperdicio, como suele decirse. Todo es en ella un esquema dramático esencial y profundo.*

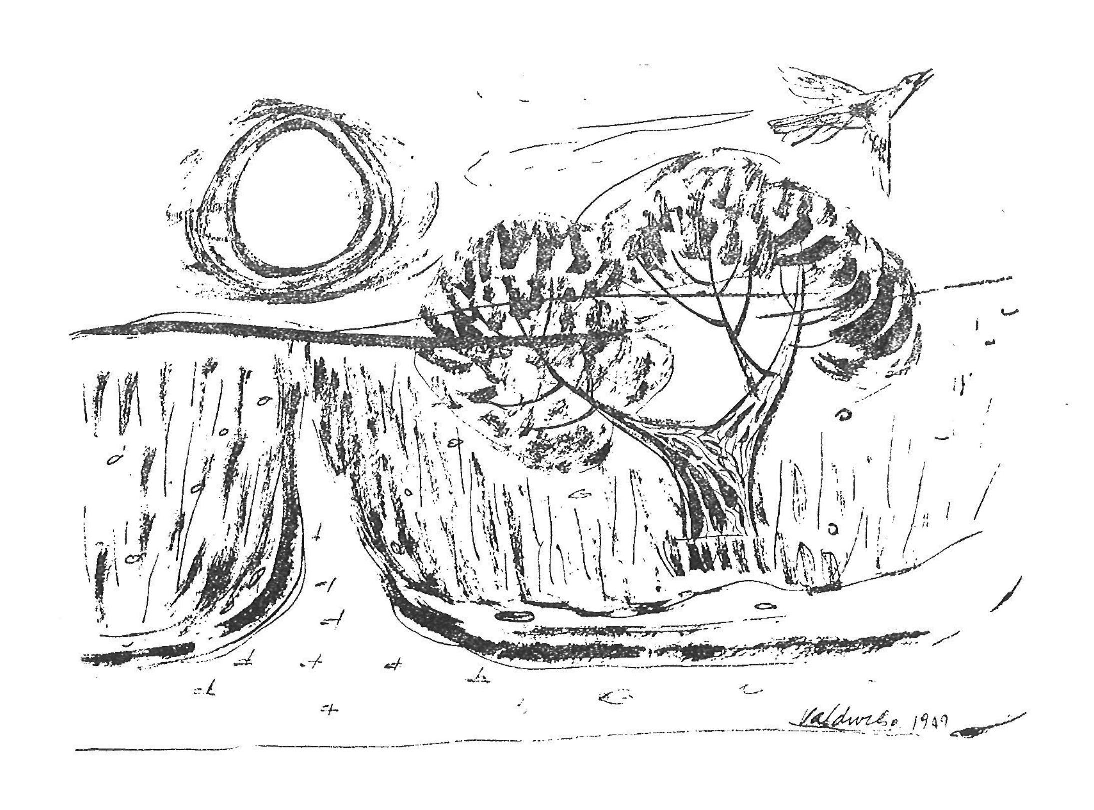
El lector habituado a la prosa del profesor de francés en Soria —tan extraordinaria como su poesía, como ocurre en todo gran poeta—echa de ver inmediatamente la nobilísima paternidad, el innegable parentesco de esta comedia con una obra literaria inmarcesible.

EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA *se escribió, según confesión de Manuel en un breve prólogo advertencia, en el año 28. Es decir, en la plenitud creadora de ambos hermanos. Se presta a curiosas reflexiones en comparación con las otras obras de los mismos autores que fueron escritas por aquellos años. Pero como no se trata aquí de hacer meritoria erudición que rastree el curso biográfico y espiritual de una obra, sino de modestas apreciaciones sobre aquellas que se destinaban a la escena, damos de lado la comprobación de cómo el estilo de pensar de Antonio tiene en esta comedia, en todos sus actos y escenas, manifestaciones inconfundibles de finura y de sabiduría.*

EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA, *comedia digna del género de los Machado, demuestra algo de lo que siempre tuvimos tímidos barruntos: el teatro más interesante de España en los últimos años no ha sido escrito por los llamados autores teatrales, sino por aquellos*

grandes escritores que de cuando en cuando intentaron el género dramático sin adscribirse al profesional. Lo cual es naturalísimo por lo demás. Sólo un espíritu cultivado en las más nobles disciplinas y que ha demostrado su calidad en otros géneros, puede asomarse al teatro con tal austeridad y rigor. Aquí el teatro no desciende al folletín de portería ni a la cursilería sentimentalona, sino que permanece en la misma región en la cual el poema lírico o la prosa de entraña filosófica se sustentan, cuando todo ello está escrito por hombres del enorme talento de los hermanos Machado.

Eusebio García Luengo.
MADRID (España).



SOBRE LOS AGRIOS CAMPOS
CAIA UN SOL DE FUEGO

RESUMENES BIBLIOGRAFICOS

POR

CARLOS DAMPIERRE

EZIO LEVI: *La poesía de Antonio Machado.* «Motivos Hispánicos», p. 124-132. Prólogo de Ramón Menéndez Pidal. Biblioteca Hispano-Italiana, G. C. Sansoni, editor. Florencia, 1933, 134 p.

He aquí un poeta solitario y esquivo, que se ha mantenido siempre alejado del tumulto de las polémicas y de las luchas literarias. Parecía casi que el mundo oficial le ignoraba hasta el momento en que la Academia le acogió en su seno (1927). Y Machado se complacía en esta oscuridad viviendo y poetizando en la penumbra de una pequeña capital de provincia, en Segovia, donde desempeñó una cátedra de Francés en el Instituto. «Soledad» es la inspiración de Machado: Soledades *se titularon sus primeras poesías, las que le revelaron.*

Machado pertenece a una familia de poetas; el abuelo, Antonio Machado y Núñez, fué profesor y rector de las Universidades de Sevilla y Madrid; el padre, Antonio Machado y Alvarez, fundó e impulsó los estudios del folk-lore español y dirigió la Biblioteca de las tradiciones españolas, *y el hermano, Manuel Machado, es también poeta, uno de los más finos poetas de España. La vida de Antonio Machado, sólo atenta a las voces interiores, es pobre de acontecimientos: «algunos casos que recordar no quiero». Su infancia se resume, dice él mismo en una de sus más conocidas y más bellas poesías («Retrato»), en unos pocos recuerdos de la nativa Sevilla; un blanco patio, un huerto donde madura el limonero, cantos de niños (¡tan tristes!) y cantos de hombres (¡tan trágicos!), en los cuales la última nota grave y profunda parece el golpe del ataúd sobre el fondo de la tumba.*

Desde Sevilla, todavía muchacho, se traslada con su padre a Madrid concluídos sus estudios; va a París, donde permanece tres años; y al regreso, inicia su peregrinación de profesor en los Institutos de Soria, de Baeza, de Se-

govia. En Soria, Machado experimenta las dos solemnidades de la parábola humana: el amor y la muerte; se casa y al poquísimo tiempo pierde la esposa. Era una noche de verano; la puerta y el balcón estaban abiertos; rápidamente, la Intrusa se fué acercando al lecho, a su lecho, y con sus dedos ágiles «algo muy tenue rompió», y desapareció («Una noche de verano»). Desde entonces, la vida de Machado se hace cada vez más austera y desdeñosa, porque solamente en la soledad y en el silencio pueden escucharse los avisos de la muerte y la voz del infinito:

Dice la esperanza: un día
Dice la desesperanza:
la verás, si bien esperas.
sólo tu amargura es ella.
Late, corazón. No todo
se lo ha tragado la tierra.

La existencia humana no es más que la espera de la muerte:

Al borde del sendero, un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas ella no faltará a la cita.

Soledades, *XXXV*.

Es una idea de la muerte, austera y solemne y carente de todo acento doloroso. ¡Qué dulce cosa será abandonarse así al sueño y al ensueño, después de nuestra vigilia! A la orilla del río nos adormilamos; mañana, cuando nos despertemos, encontraremos nuestra barca abordada a la otra orilla: eso es todo.

El contraste entre las cosas eternas que el poeta lleva consigo y el mundillo provinciano en el cual se ve obligado a vivir, constituyen uno de los más insistentes motivos de su inspiración. ¡Oh, el fastidio de estos minúsculos comadreos pueblerinos, el aburrimiento de estas horas incansables, de las neblinas invernales!, cuando el alma no encuentra otro ritmo que el latido monótono e inexorable de los minutos:

Tic-tic, tic-tic... Ya te he oído
tic-tic, tic-tic..., siempre igual,
monótono y aburrido,
tic-tic, tic-tic, el latido
de un corazón de cristal.

Y, sin embargo, en estas ciudades de provincias, ¡cuán gustoso es pasearse por las calles solitarias, entre cuyos guijarros crece la hierba, a lo largo de las casas silenciosas, en las grandes plazas desiertas y atónitas bajo la llama del sol o el claro de luna!

¡Soria fría! La campana
de la Audiencia da la una.
Soria, ciudad castellana
¡tan bella! bajo la luna.

Y después de las nevadas invernales, ¡cuán vívido el renacer de la primavera!

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.
Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno,
de nevascas y ventiscas, los crudos soplos de infierno.
Es una tibia mañana.
El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.
Pasados los verdes pinos,
casi azules, primavera,
se ve brotar en los finos
chopos de la carretera
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.
El campo parece, más que joven, adolescente.
Entre las hierbas alguna humilde flor ha nacido,
azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,
y mística primavera!
¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,
espuma de la montaña
ante la azul lejanía,
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España!

Ciertamente este paisaje de Machado no tiene nada de nuevo. Los elementos coloristicos son los acostumbrados y tradicionales; los particulares pictóricos, tomados uno a uno, son pobres, esqueléticos, casi insignificantes. Sin embargo, del conjunto de estas notaciones emana una potencia de evocación, raras veces lograda por los instrumentos poéticos. Es que cada uno de los elementos descriptivos está completamente embebido, saturado del espíritu del poeta, y vibra con no sé qué resonancias interiores. Las palabras, los versos, las estrofas no tienen solamente su propio y circunscrito valor de sentido y sonido, sino que extienden a su alrededor un amplio círculo de ondas y de vibraciones poéticas. Colocada entre el módulo de estos ritmos austeros y circundada de pausas y silencios pensativos, la palabra de Machado adquiere el acento evocador de una plegaria.

«Parecen palabras del más allá», decía Azorín, al leer estos Campos de Castilla, *cuando se publicaron hace años* (1912). *Casi parece que «de la envoltura terrenal del poeta no queda nada... Estas visiones de los campos de Soria no están trazadas por una mano carnal, sino que son tan sutiles, tan aladas, tan etéreas que diríase que es el propio espíritu del poeta... el que alienta en estos paisajes». El arte de Machado logra esta intensidad de emoción precisamente porque no la busca; Machado desdeña el énfasis, la «pose» teatral, la rebusca del efecto, los acrobatismos estilísticos de la poesía del novecientos. Mientras ésta parece que se afana y se esfuerza en superar con su voz la voz de la vida cotidiana, Machado, en cambio, acepta con simplicidad el límite ordinario y baja aún de éste, refugiándose humildemente en los tonos más profundos y más graves. Su gesto es sobrio y mesurado; su acento, pacato y sereno. En esta atmósfera de recogida intimidad, toda nota demasiado fuerte, o fuera de tono, sería de una estridencia insoportable. Los versos de Machado se alinean nítidos y claros, como claustros y corredores de monasterio, donde un solo gesto demasiado libre o una palabra pronunciada en voz alta adquieren el aspecto de una enojosa vulgaridad. La lengua de Machado es de una simplicidad cristalina; se reduce a los elementos estrictamente necesarios y rechaza todos los demás. Los versos son los tradicionales de la poética española; el alejandrino, el dodecasílabo, el octosílabo. No es que éstos sean mejores que otros que pudieran*

ser ahora nuevamente construídos. ¿Pero para qué perder tiempo y energía en buscarlos?

Los versos son el instrumento, no el fin de la poesía. Lo que importa es que nos sintamos envueltos en la llama de la inspiración musical, y entonces, nos bastará un simple tambor para reproducir el ritmo de un canto apasionado. Machado ha reducido su vida exterior a límites de una sencillez franciscana; lo que más le importa es no aumentar demasiado el equipaje que ha de estorbarle en el momento de embarcarse en la nave para el viaje de tránsito. Al par que del aparato externo, Machado ha hecho dejación de los refinamientos culturales que constituyen el lujo del espíritu. ¿Qué valen los montones de libros encajonados en las bibliotecas? El esfuerzo secular no ha sobrepasado en una pulgada la sabiduría recogida por el antiguo poeta que dictó el primer libro de Eclesiastes, *en sólo dos versículos, «Vanidad de vanidades; toda cosa es vanidad. Los ríos corren hacia el mar y el mar no se llena y los ríos vuelven a correr por donde solían»* (1). *He aquí una vena de poesía de donde mana lo más límpido de la lírica española, las* Coplas *de Jorge Manrique*:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
que es el morir.

¡Gran cantar!, exclama Machado. (Soledades, *LIX):*

Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar.

Cuando Machado hacía su entrada en el arte y buscaba en él su primera orientación, la estética en moda era la del dionisíaco Rubén Darío. Dentro del alma moderna, anegada de «spleen» y torturada por el cilicio de su misma complicación, Darío había hecho resonar el címbalo jocundo de su poesía. Darío era un sensual, que traía al arte el ingenuo estupor de los pueblos jóvenes hacia todo lo que resuena y que brilla. Ante los ojos extáticos de los contemporáneos. Darío arrojaba al aire las ráfagas y las chispas de admirables fuegos de artificio. Recordáis la prodigiosa sugestión musical de Sonatina:

La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro.
Está mudo el teclado de su clave sonoro
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

Según Darío, la poesía no difiere de la música más que en esto en que la música adopta como medio de expresión instrumentos de metal o de madera, y la poesía no conoce otros instrumentos más que el hombre. Machado admira estos virtuosismos musicales de Darío, pero no los comparte. Ciertamente la palabra es sonido, pero antes que sonido y sentimiento es vibración del alma humana. La poesía no está en la voz, sino en el espíritu. El elemento poético de la palabra coincide sólo parcialmente con su valor musical, pero sobre todo

(1) «Eclesiastes», I, 7.

consiste en su fuerza de evocación. En virtud de esta correspondencia entre el sonido y el espíritu, la palabra adquiere una solemnidad religiosa.

Nada hay que tanto ofenda a un alma delicada como el desgarramiento provocado en el discurso o en la escritura por los hombres que no calculan su valor y administran este celosísimo patrimonio del espíritu con la prodigalidad de los monederos falsos, que, conscientes del valor nulo de su moneda, la malgastan con derroche. La poesía no es concordancia o discrepancia de sonidos; es la búsqueda de una expresión exacta y precisa que, con medida rigurosísima, corresponda a la onda de las vibraciones interiores.

Para la evocación de la vida interior, tan necesarios son los silencios como los sonidos; y a veces, los silencios tienen poder más directamente sugestivo. Una concepción tan austera de la poesía no admite más formas que las líricas, y entre éstas escoge las más rápidas, donde relampaguea, súbitamente, una gran luz espiritual que desaparece luego, en las tinieblas nocturnas.

La lírica no es un arte mundano, sino todo intensidad y recogimiento. Es el coloquio consigo mismo de un alma saturada de eternidad. Como la religión, la poesía es un medio para llegar a aquella absoluta sinceridad mediante la cual el hombre, despojado de toda superestructura utilitaria, encuentra la intimidad de sí mismo. Este coloquio interior, que en las conciencias más torpes es intermitente y fatigoso, es perpetuo en la conciencia del poeta. La poesía es un fragmento de este diólogo entre la parte caduca de nosotros mismos con lo que en nosotros hay de eterno.

Quien habla solo, espera hablar a Dios un día.

«Motivos Hispánicos»
Florencia, 1933.

ALBERTO DEL CAMPO: *Antonio Machado, poeta castellano. Meditación sobre el paisaje y su filosofía.* «Clinamen», núm. 5. Montevideo, mayo-junio 1948.

Considera el autor en este ensayo que así como los elementos, en la vieja teoría aristotélica, se ordenaban irremisiblemente hacia «su lugar natural» (la tierra hacia el centro, el fuego hacia la periferia, etc.), así cada individuo busca el paisaje ideal, el país extraño que concuerda con sus preferencias íntimas, lo que pudiéramos llamar su «lugar natural» y que sería el «lugar de expresión» de sus designios e intenciones más recónditos.

Rilke, por ejemplo, no sufrió la influencia rusa, sino que encontró en las estepas el paisaje ideal que confusamente había soñado.

Antonio Machado, que nace, por extraña coincidencia, en el mismo año que Rilke, en la región más grácil y voluptuosa en España, encuentra su «lugar de expresión» en esa árida Castilla a la que Ortega ha comparado con un «enjuto San Antonio rodeado por una periferia de tentaciones».

Machado forjó no sólo la poesía más antiandaluza que imaginarse pueda, sino que prefirió vivir y realizarse en Castilla, pudiendo decirse que esta elección demuestra la íntima afinidad del paisaje castellano con el alma del poeta.

... agria melancolía
de la ciudad decrépita
me habéis llegado al alma
o acaso estabais en el fondo de ella?

(CXIII «Campos de Soria» IX.)

Desde muy pronto se plantea Machado

el problema de la realidad del mundo exterior y de la posibilidad de que un sujeto entre en relación con un objeto. Ya en 1902, escribía: «Somos víctimas... de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde solidez y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si convencidos de la íntima realidad miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y en nuestro mundo interior somos nosotros mismos lo que se desvanece.»

Pero Machado se daba perfecta cuenta de lo irresoluble de este planteamiento sustancialista, y desechando artificios teóricos, declara la imposibilidad de cualquier solución, sea realista o idealista.

La absoluta disconformidad de Machado con el sustancialismo se alió en un todo con la nueva concepción antisustancialista de la psiquis que Husserl introdujo en la filosofía, tomando de Brentano y la escolástica la idea de intencionalidad.

Machado coincide con la idea de que la conciencia no es una sustancia cerrada sobre sí misma, sino que asume su realidad en relación con lo que no es ella; que el yo no se concibe solo, sino que es un yo que piensa algo, que quiere algo y, por lo tanto, ya no necesita que le *representen* lo que con *presencia verídica* existe:

«Pensaba Mairena que la palabra representación había viciado toda la teoría del conocimiento, pues las cosas no están representadas en la conciencia, sino simplemente ausentes o presentes, argumentando que una imagen en el espejo —es decir, la supuesta representación— plantea para su percepción igual problema que el objeto mismo, y así habría que retroceder hasta el infinito sin lograr la percepción del objeto ni de la imagen.»

Este razonamiento que, con otras palabras, expone Husserl en su célebre libro *Ideas: general introduction to pure phenomenology*, corresponde también a G. Marcel, que llega a las mismas conclusiones y casi por el mismo camino.

Pero estamos en 1902. Machado no puede exponer explícitamente sus razones para discutir sobre la mediatización de las percepciones y sensaciones, ni puede proclamar la inmediatez de la sensación; sólo puede recomendar lo que implícitamente lo supone: vivir despreocupado de mediatizaciones sustancialistas, vivir en íntimo contacto con la vida y el mundo.

En este contacto íntimo es impropio hablar de sujeto, pues éste pasa a formar una sola unidad real con lo sentido y ambos términos dejan de ser tales para integrarse en una participación inmediata. «Sentir—explica Marcel—n'est pas recevoir, mais participer immédiatement.»

Nunca mejor expresada esta asimilación a lo sentido que en los célebres versos de Machado:

Nosotros exprimimos
la penumbra de un sueño en nuestro vaso...
y algo que es tierra en nuestra carne, siente
la humedad del jardín como un halago.

En estos versos la sensación se revela como una extraña identificación del hombre con la tierra y casi aparece el hombre de barro de que nos hablan las Escrituras. El hombre parece reintegrarse a un elemento telúrico que le es congénito. Diremos—invocando a Marcel—que la sensación es algo que afecta al ser mismo del hombre: es una manera de ser (*Journal*, p. 185). Esta manera de ser que se colma en la sensación parece revelar un raro goce, como si una fresca y fragante vida inundase nuestro ser natural, pues como también dice Marcel, «allí donde hay ser hay también alegría.»

Pero si esta situación del ser-en-alegría puede considerarse como humana, lo será cómo una aproximación a la vida natural, íntegramente natural, de los animales, ya que nuestra situación en el mundo—nuestro estar-en-el-mundo—es a veces visitado por un *mal-estar* que nada tiene que ver con la alegría de que antes se hablaba, en que el hombre parece vaciarse de su ser natural: es el *vacío de ser* que se da, no en la *alegría*, sino en el *hastío*, el *aburrimiento*, la *angustia*.

Y de estos sentimientos también sabía

Machado. De ahí que desde las *Soledades* haya escrito una poesía cenicienta, sombría, otoñal, por la que campea la desgana de vivir, el hastío, con su función aniquiladora de la varia y concreta riqueza de la vida.

Dice la monotonía
del agua clara al caer:
un día es como otro día,
hoy es lo mismo que ayer. (LV. Hastío.)

Son muchos los ejemplos que se podrían citar de esta peculiar melancolía de Machado. Destacaremos uno en donde el hastío se presenta con tal carácter que todo el mundo queda indiferenciado, vacío:

Recuerdo que una tarde de soledad y hastío
¡oh tarde como tantas! el alma mía era,
bajo el azul monótono, un ancho y terso río
que ni tenía un pobre juncal en la ribera.

¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia
que borra el misterioso azogue del cristal!
¡Oh el alma sin amores que el universo copia
con un irremediable bostezo universal!

(XLIX. «Elegía de un madrigal».)

Machado está ya lejos del primitivo contacto con la naturaleza. Al rescatar su ser de lo natural ha anulado también la alegría ingenua y animal en que se presentaba. Apunta ahora en su poesía como un renunciamiento a la vida, al mundo y a la sociedad.

En esta niebla de tedio caliginoso sopla de pronto un aire sórdido, avanza una ola gigante y vacía que parece llegar a nuestra alma desde tierras áridas y frías: es que nos acercamos a «Campos de Castilla»:

Es tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía,
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.
(LXXVII.)

En estos versos nos habla Machado por primera vez de la angustia, de esa forma peculiarísima del sentimiento donde el abandono y el alejamiento de la vida natural logran su forma capital y donde, por tanto, las características más prominentes de su poética alcanzan su punto crítico.

Pero este vacío de ser, este abandono de *ser-en-alegría* no podría realizarse si el hombre tuviera (como pretende Marcel) idéntica estructura en la totalidad de su ser; si, por alguna dimensión, su ser no fuese *extra-natural, trascendente.*

En una palabra, el ser del hombre es, al menos en parte, extraño a la naturaleza, y como ser bilateral, anfibio, lo sintieron y notaron los antiguos: «Como si tuviéramos los pies en el agua y el resto encima» (Enéadas: VI, 9, 15), y como modernamente ha dicho Ortega: «... una especie de centauro ontológico, que media porción de él está inmersa, desde luego, en la naturaleza, pero la otra parte trasciende de ella.» (O. C., t. V, p. 334.)

Nuestro ser está, pues, desgarrado y es su porción extra-natural la que ahora resulta—sobre todo en su momento angustioso—antinatural y con una gran eficacia destructora y aniquiladora de la naturaleza. Es el momento en que el hombre se vuelve en torno suyo y estremeciéndose pregunta: ¿dónde estoy yo mismo? Para Machado también este mo-

mento de «honda inquietud», de «soledad y angustia estremecedora», es inevitable. Por eso dice: «ni Dios está en el mundo ni la verdad en la conciencia del hombre» (Mairena). Su única enseñanza es que somos, que existimos: nada más. Estamos frente al ser en bruto; no sabemos de esencias, verdades ni principios trascendentales.

Esta anulación del mundo y del yo, este vacío de ser con sólo su enfronte al ente en bruto es, paradójicamente, lo que va a condicionar la inteligibilidad de lo real. «Descubriendo la nada del ser de la existencia bruta, el Dasein experimenta su facultad de superar esta nada y poner el ser.» (A. de Waehlens: *La fil. de M. Heidegger*, p. 267.)

La presencia de la nada posibilita, por tanto, la inteligibilidad del mundo, el pensamiento humano.

Borraste el ser; quedó la nada pura.
Muéstrame, ¡oh Dios! la portentosa mano
que hizo la sombra; la pizarra oscura
donde se escribe el pensamiento humano.

(Ab. Martín. «Los complementarios».)

Sólo quien haya pasado por la experiencia angustiosa, sólo quien haya derruído el mundo natural y cotidiano para verse en su ipseidad frente al ente en bruto, podrá trazar su mundo, el de él, no el natural, el de todos. Sólo quien pierda el mundo natural ganará el otro, el trascendente, el supernatural, el suyo.

Por ello no puede decirse que la poesía consista, primariamente, en niguna virtud ni característica natural por más hermosa y tentadora que sea, sino en la creación de mundos nuevos, irreales, sobrenaturales que el hombre se dedica a hacer contra y sobre la naturaleza, al contacto con ella.

«Pensaba yo—escribe Machado—que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu, lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo.»

Considerando ahora la evolución poética de Machado desde su inmersión en la naturaleza hasta su reabsorción por la angustia en su ser auténtico, veremos que este itinerario mental y sentimental tiene su correlativo itinerario geográfico, que va de Sevilla hasta Castilla. Pero ¿es Castilla el lugar natural en que se expresa ese sentimiento angustioso que hemos encontrado en la trayectoria mental de Machado? Una rápida ojeada a *Campos de Castilla* nos da la respuesta: mesones, posadas, castillos: todos de sórdido aspecto, vidas inexorablemente vencidas...

Vienen a la memoria aquellas tremendas y antiguas palabras que Dios puso en el Génesis: «Maldita será la tierra por amor de ti... Espinos y cardos te producirá y comerás yerba del campo.» (III, 17 y 18.)

Pero, según se ha explicado, el negar la naturaleza, el vivir y sentir la tierra como maldita, es consecuencia del desgarramiento del alma, y este desgarramiento y esa maldición son también simultáneos en el Libro Sagrado... ¿Acaso por alguna culpa tremenda, antigua y olvidada?...

FERMÍN ESTRELLA GUTIÉRREZ: *Antonio Machado, el poeta, el hombre*. «Revista Cubana». Enero-diciembre. La Habana, 1948. P. 133-163.

Comienza el autor con unas consideraciones generales sobre la poesía española, cuya principal característica es el lirismo, cuya vena fluye desde las antiguas canciones de gesta hasta nuestros días. Machado proviene de esa irrestañable corriente de la poesía española. Hay en él la sobria belleza del *Poema del Cid*, la hondura filosófica de Manrique, la dulzura de Garcilaso, la espontánea sen-

cillez de Bécquer. En Machado se encuentra todo lo que hay de puro y constante en el alma de España.

Después de Bécquer, la poesía española pasa por un período de decaimiento, en el que apenas destacan los nombres de Campoamor, Núñez de Arce y Balart; pero con el desastre del 98 surge una generación literaria que aspira a reencontrar el alma verdadera de España. Los tres grandes poetas de esa generación son: Unamuno, el poeta de la angustia española; Machado, el poeta de Castilla y de la soledad, y Juan Ramón Jiménez, conciencia viva de la poesía y del fervor artístico.

En Antonio Machado, el poeta y el hombre son una misma cosa. Lo que escribe nace de él mismo y por eso su verso tiene un latido humano inconfundible.

Hace el autor a continuación una reseña biográfica del poeta, destacando la influencia que en su formación tuvieron su maestro Giner de los Ríos, sus viajes a París, en los que conoce a Wilde, Moreas y Ruben y, por último, Soria, en cuyo Instituto desempeña la cátedra de Lengua francesa.

La obra poética de Machado se compendia en tres libros esenciales: *Soledades*, *Campos de Castilla* y *Nuevas canciones*.

En *Soledades*, donde cantó el tedio y la monotonía de una juventud frustrada, hay a veces un eco lejano de Heine, de Bécquer y de Bartrina. En *Campos de Castilla* llega a la plenitud de su talento. El paisaje y el alma de Castilla viven en este libro con fuerza extraordinaria. Machado realiza en poesía lo que Unamuno y *Azorín* en la prosa—descubrir y enaltecer el alma castellana—. En *Nuevas canciones* se prolonga su poesía inspirada en Castilla y reaparece la vena epigramática y satírica de algunas páginas de *Soledades*.

Su poesía es realista y clara, sin nebulosidades—como la luz de Castilla—; en ella priva el latido humano sobre la belleza formal puramente externa. El mismo ha dicho que su poesía responde «al simple amor de la naturaleza, que en mí supera infinitamente al del arte.»

Sus mejores inspiraciones—como ha dicho Roberto F. Giusti—se las dicta el recuerdo. Ya la primera poesía de *Soledades* es una evocación de los años juveniles vividos en la casa paterna; luego serán recuerdos de ciudades y paisajes, de ecos de canciones, de viejos objetos guardados en antiguos armarios... También el amor alcanza en Machado una hondura y pureza extraordinarias. El recuerdo de la esposa muerta—su único y grande amor—le inspira muchas de sus mejores poesías. Pero es sobre todo Castilla, sus campos y sus viejas ciudades, la que con los elementos más simples, con las palabras más sencillas, parece brotar de sus poemas con toda su austera belleza. El tema de la muerte, que ya le acongojó en su juventud, resurge también en sus últimas poesías.

Una faceta importante de la obra machadiana son las coplas, proverbios y decires de sus últimos tiempos. En ellos, por medio de leves estrofas, casi incorpóreas, condensa hondas ideas filosóficas o motivos populares.

A medida que se acerca a la vejez su poesía se va adelgazando y haciéndose más sobria. Su alma nutrida de filosofía y experiencia baja a profundidades abisales y dice cosas esenciales, con palabras y giros simples, pero esenciales también.

Hay que considerar también a Machado como prosista y autor dramático. Sus dramas y comedias en verso, escritas en colaboración con su hermano Manuel, están saturados de poesía y folklore y volvieron a dar, en su hora, al teatro español la gracia y la frescura de sus mejores tiempos.

Para expresar sus ideas estéticas, filosóficas y metafísicas, ideó Machado dos personajes a los que atribuye sus propias reflexiones. En *Juan de Mairena, Abel Martín, Cancionero de Juan de Mairena* y *Prosas varias*, lo andaluz y lo castellano están mezclados y exprimen los zumos de una personalísima manera de ver y de pensar el mundo. No el mundo de las cosas que nos rodean, sino el mundo de las ideas, en cuyos laberintos metafísicos gusta perderse—y encontrarse—el poeta.

Por boca de estos personajes cita a menudo a sus autores predilectos: Platón, Shakespeare, Puchkin, Heine, Dostoyewski, Nietzsche, Cervantes, Lope,

Calderón, Larra, Unamuno y Valle-Inclán. Pero su gran admiración es Shakespeare, al que proclama «caso único, en que lo moderno parece superar a lo antiguo».

En el pequeño cementerio marino de Collioure, frente al mar que le vió morir, descansa el cuerpo de Antonio Machado esperando la hora en que vuelva al seno de su amada España.

José Ortega y Gasset: *Los versos de Antonio Machado*. Breve artículo fechado en 1912 y publicado en «Personas, obras, cosas» (Madrid, 1916); en «Obras Completas» (Madrid, 1946), y en la revista «Hispánia» (Buenos Aires), enero-febrero 1949).

Rehabilitado el material poético español por Rubén Darío, domesticador de la palabra y conductor de los corceles rítmicos, era preciso convertir la poesía *en un aliento del universo, en un respiradero* de la vida esencial. Hay en Machado un comienzo de esta novísima poesía, cuyo más fuerte representante sería Unamuno si no despreciara tanto los sentidos. Ojos, oídos y tacto son la hacienda del espíritu. El alma del verso es el alma del hombre que lo va componiendo. El poeta tendrá siempre sobre el filósofo esta dimensión de la sensua*lidad*.

La arcaica filosofía de Anaxágoras, eternamente poética, y según la cual yacen en cada cosa elementos de las sustancias que componen las demás, parece revivir en la obra de Machado:

... algo que es tierra en nuestra carne siente
la humedad del jardín como un halago...

Analiza Ortega en este breve artículo la técnica poética de Machado en *Campos de Castilla*, destacando en él la personalización del paisaje. Los adjetivos de color: «tierra parda, alcores cárdenos, etcétera», sólo están puestos para actualizar una realidad más profunda y poética: la tierra de Soria humanizada bajo la figura de un guerrero con casco, escudo y ballesta, erguido en la barbacana que mira hacia Aragón, o el labriego disuelto en su agreste derredor y sometido a los ásperos destinos de la tierra que trabaja.

Eugenio Montes: *Antonio Machado. «Nuevas canciones»*. (Edit. Mundo Latino.) «Revista de Occidente». Año II, núm. XII. P. 392-396. Madrid, junio 1924.

Breve recensión sobre el libro *Nuevas canciones*. No considera Montes muy exacto el título del libro, ya que si es adecuado a algunas de sus composiciones, no corresponde a las más características, de una tendencia poco frecuente en la poesía española. Hay en él nuevas canciones, pero hay igualmente nuevas definiciones. La voz del poeta se recorta con frecuencia en llanos decires, indiferentes a la línea melódica, en sentencias lacónicas de carácter más bien especulativo, que resumen, más que la apasionada experiencia personal, una tranquila y aprendida experiencia colectiva. Presentan todas un denominador común: el sintetismo. Considera Montes que la síntesis lírica ha de ser el resultado de previos análisis líricos que descompongan en todas sus facetas el poliedro sometido a la observación. La síntesis que no reúne estas condiciones será como la primera mirada del turista sobre la ciudad desconocida. La verdadera síntesis lírica debe ser como la postrer mirada que a la ciudad querida dirige el vecino forzado al éxodo.

En Machado la observación de la realidad coincide con la expresión poética que da a la realidad misma. Su visión se significa en términos directos, conversacionales. Luego, su labor se reduce a

mondarla, con gran tino, despojando al objeto de su corteza maculada por el polvo que acarrea la relación entre las cosas.

Casi todas las poesías de *Nuevas canciones* son de circunstancias. Así decía Goethe que eran también las suyas. Las nuevas generaciones creen que el poema debe alejarse de la circunstancia en cuanto sea posible. Aunque ella deba ser su impulso, no debe quedar en el poema ni reducida siquiera a mero pretexto. «Nada de anecdótico», cantan las sirenas de la nueva poesía; pero Machado está lejos de las playas, es hombre de tierra adentro, camina sólo por el yermo y vive en la Alta Meseta, donde no discurren más seres vivos que los merinos que una encina finge pastorear.

El ascetismo constituye la fuerza y la debilidad del poeta. No ha sido ofuscado por el brillo de las baratijas que trajo Rubén Darío ni ahora lo está por los luceros, soles y lunas de los poetas de vanguardia.

La escasez de metáforas es la consecuencia de esta expresión directa. No rehuye la realidad concreta y anecdótica ni su primaria y espontánea descripción. En *Nuevas canciones* la austeridad formal es más marcada todavía que en sus obras anteriores. La lírica moderna es dada a transfusiones e injertos que superan la audacia de la más osada cirugía. Se atribuye a un objeto efectos cuya causa necesaria reside en otros de índole diferente. Se barajan características de seres vivos con las congruas a los inertes. Machado, en su tiempo, realizó estas transfusiones con mayor destreza y fortuna que poeta alguno:

En la desnuda tierra del camino
la hora florida brota

En *Nuevas canciones* apenas se recurre a la metáfora, aun cuando existen algunas muy bellas:

Llegaron los huesudos bueyes rojos
la testa dolorida al yugo atada
y con la tarde ubérrima en los ojos...

Las imágenes de Machado son justas y firmes. Sigue el precepto del que las prefería precisas y concisas «como la declaración de amor de un rey».

Machado se preguntó un día: «¿Soy clásico o romántico?» Alguien ha identificado los términos de clasicismo e insinceridad. Las canciones de Machado son sinceras. Caen de su pecho como de los olivos las hojas secas cuando la brisa de otoño pasa trotando por los campos al modo de un borriquillo que llevase en sus costados gemelas alforjas abarrotadas de melancolía.

SANTIAGO MONTSERRAT: *Antonio Machado, poeta y filósofo.* Colección «Cuadernos del Arquero». Ed. Losada, S. A. Buenos Aires, 1943. 60 p.

Comienza Montserrat considerando que la obra de Machado se puede dividir para su estudio en cuatro partes bien caracterizadas: el orbe poético, el estético, el ético y el metafísico.

Hay pocos casos en la historia de las letras de una obra hecha con tanto amor persistente, tanto fervor de esteta, con un «ethos» enriquecido de un «pathos» vivencial y en donde lo elemental humano se identifique con la zona más elevada del alma. Es una obra para todos los tiempos, de tamaño infinito, como él la quería y la veía dentro de la extremada temporalidad de su verso y de sus ideas.

Machado es el poeta del tiempo, de un tiempo que nos angustia, que nos hace vivir con nuestra muerte, sentirnos parte de la realidad y en contacto con los seres y las cosas. Esta es la realidad que Machado opone al Gran Cero, a la Nada «límite y frontera de cuanto es». Su poesía es la poesía del ser, de la sustancia,

del «sustantivo poético». Machado elude los adjetivos definidores; a lo sumo, admite el adjetivo clásico, que no logra borrar la esencia del objeto.

En su obra se da el alma entera de España: la de su pueblo, la de su historia y la de su paisaje. Nadie como él ha sentido la humanidad contenida en la sabiduría popular: refranes, proverbios, decires, coplas y cantares. Folklore en el verdadero valor de la palabra. Nadie como él ha sentido la grandeza histórica de un pueblo descubridor y creador de mundos. Nadie como él ha sentido el paisaje de la tierra castellana. Nadie como él ha sabido dar forma a esa triple dimensión del alma española. En el paisaje de su tierra ha visto el alma de su raza.

Ha cantado al hombre «porque las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre en el lenguaje de todos» y porque «no es el yo fundamental—eso que busca el poeta—, sino el tú esencial».

Ha intuído toda la riqueza de la vida, que es temporal y finita, trance permanente de su propio acabamiento.

Ha creído en Dios: en «el Dios que se lleva y que se hace», en un Dios que es el Ser, la sustancia heterogénea y única, activa e inmóvil, el Creador por un acto negativo de su voluntad divina, del No Ser, del Gran Cero que asombra al poeta y le hace sospechar la heterogeneidad esencial de la sustancia:

Dijo Dios: brote la nada
y alzó la mano derecha
hasta ocultar su mirada.
Y quedó la nada hecha.

Ha dialogado con la Muerte, su inseparable compañera, «la imposible al amor y siempre amada», y se ha mirado en sus ojos hasta perderse en ellos.

La obra de Machado—prosa y verso—constituye una unidad indisoluble. Podemos sentirla y juzgarla en su totalidad. Todo él—el hombre y el poeta—está contenido en ella.

Para Machado, la verdadera, la única poesía es la poesía lírica. «Todas las artes—decía Juan de Mairena—aspiran a productos permanentes, a frutos intemporales. La música y la poesía, llamadas artes del tiempo, no son excepción. Pero no olvidemos que es precisamente el tiempo lo que el poeta pretende intemporalizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica». Este es el eterno problema de la esquizofrenia del poeta, de ascendencia platónica. El «ethos» y el «pathos». Según Machado, el «ethos» no se purifica, sino que se empobrece por la eliminación del «pathos», y aunque el poeta debe saber distinguirlos, su misión es la reintegración de ambos a aquella zona de la conciencia en que se dan como insuperables.

La poesía, para Machado, es un diálogo del hombre con el tiempo: «Palabra en el tiempo.» El poeta no ha de recurrir a la pompa estridente y hueca del adjetivo definidor que empobrece al sujeto, como pasa con el conceptismo y el culteranismo. El pensar conceptual es descualificador de la sustancia, del Ser; lo que hace que el Ser llegue a desearse. Sólo la poesía puede devolver al ser absoluto su propia intimidad. Porque canta toda la riqueza de la vida, la poesía puede realizar lo desrealizado, hacer que el Ser vuelva a ser todo lo que la lógica ha hecho que no sea. Por eso Machado opone el «qué se hicieron» de la famosa estrofa de Manrique a los superlativos lógicos—sustantivos y adjetivos definidores—de Góngora.

No se trata de hacer una poesía con elementos de suyo intemporales, sino de hacerla con *la misma temporalidad*. Una poesía sin tiempo es una poesía sin la emoción de lo humano, incapaz de conmovernos. La existencia es temporalidad y lo que está en el tiempo siente la angustia de su finitud. Lo esencial es «pescar peces vivos y no pescados muertos, peces que puedan vivir después de pescados». De otro modo, el poeta discurre y razona, pero no canta.

En Machado es patente la preocupación del destino del hombre. «Voluntad infernal» es la que tiene el hombre de cumplir su destino y lo cumple como una verificación viviente de aquello que constituye el objeto de su creencia especí-

fica, de su «querer definitivo», el de la muerte. «Porque el hombre ama la verdad hasta tal punto que acepta anticipadamente la más amarga de todas», y en ella alcanza el más radical sentido de la vida. Nos revolvemos una y mil veces contra el principio de Epicuro, para quien de nada vale el temor de la muerte, porque «mientras somos, la muerte no es, y cuando la muerte es, nosotros no somos». De este modo, observa Machado, «pensamos saltarnos la muerte a la torera, con helénica agilidad de pensamiento, lo que no es tan fácil como parece, pues «en todo salto propiamente dicho, la muerte salta con nosotros». La muerte está con nosotros, y sin ella «el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza». Sin ella nada tendría que hacer el diablo ni los poetas.

«Sólo la creación apasionada triunfa del olvido», dice Machado. De este modo la poesía hace reversible el tiempo. Hay en la poesía de Machado una preocupación constante en este sentido. De ahí su admiración hacia Proust, en quien los valores temporales prestan significación a su obra literaria. Toda la obra de Machado está estremecida por ese sentimiento de «a la recherche du temps perdu». *Soledades* y *Galerías* están henchidas de notas temporales, transidas de recuerdos emocionados, donde el hombre y el paisaje se recobran en la vivencia actual del poeta. «El ayer hay que buscarle en el hoy», dice sentenciosamente, y para reiterar la naturaleza existencial del tiempo dice en otro verso: «Hoy es siempre todavía.»

Consideremos ahora la segunda relación: la del hombre con su prójimo. Para Machado ésta reposa en un principio de verdad: la vida es una forma de diálogo. Todo razonamiento, toda verdad, se engendra por cooperación en el diálogo. Su «yo» es un «yo rico de alteridad absoluta». Su soledad hace que se reconozca y recobre en el «tú»:

Mas busca en tu espejo al otro,
al otro que va contigo.

En este reconocimiento apunta el fundamento de una ética verdadera. La que reposa en el respeto—comprensión—al semejante. Cada hombre es la resonancia universal de todos los hombres, de lo *humano* en el hombre. El lenguaje expresa un pensamiento que pertenece a todos los que lo hablan, y en este contenido genérico de la palabra es donde cada hombre aprehende la esencia de sí mismo. «Nadie siente si no es capaz de sentir con otro.» La verdadera lírica ha de traducir el sentimiento de todos, nunca el sentimiento puramente personal del poeta, el sentimiento íntimo sin «radio de acción» simpática.

Antonio Machado es el representante lírico de la generación del 98, juntamente con Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez.

¿Es modernista Machado? Sí y no. No en cuanto el modernismo significa de actitud puramente literaria condicionada por las notas superficiales de la voluptuosidad, del refinamiento y del lirismo, con sus tres notas sustanciales que lo distinguen: despreocupación, esteticismo y cosmopolitismo o internacionalismo (que es lo contrario de universalidad). Sí lo es si tomamos la palabra en su sentido auténtico, en lo que significa de nueva concepción del hombre y de las cosas, en cuanto interpreta una necesidad interior sentida a fines de un siglo orgulloso de su saber científico. El mismo ha dicho:

Adoro la hermosura y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética
ni soy una ave de esas del nuevo gay-trinar.

La poesía no admite en su círculo milagroso la explicación. «Si todo poeta supone una metafísica», esto no significa que la persiga racionalmente. El problema de lo real como el de lo absoluto es puesto por la religión, investigado por

la filosofía y revelado por la poesía. De acuerdo con esto, Machado separa cuidadosamente la parte poética de la parte filosófica de su obra, desenvolviendo en la última todos los problemas contenidos en su «máquina de trovar». Claro que toda poesía tiene su metafísica, lo que equivale a decir que tiene su verdad. Antonio Machado concibe la poesía como un conocimiento mágico-metafísico, es decir, como un conocimiento poético de lo real, absoluto, de la verdad última. Se trata de un conocimiento que desdeña la vía discursiva, racional, que se nutre de intuiciones, no de conceptos. No cree que el espíritu avance ni un ápice en el camino de su perfección, ni que se adentre en lo esencial por eliminación del mundo sensible, ya que éste es una realidad firme e indestructible. La objetividad no existe *per se*.

Para Machado, no sólo cada poeta supone una metafísica, sino que cada poema la contiene—implícita, claro está—, y al poeta corresponde exponerla. La posibilidad de hacerlo distinguirá al verdadero poeta del «señorito que hace versos». En esta suerte de antropología poética Machado parece decirnos que la poesía halla su revelación plural en las poesías, y que cada poema nos descubre al hombre que lo hizo.

Pueden distinguirse hasta seis fuentes de donde mana el milagro del conocimiento: el terror, el asombro, el amor, el puro pensar especulativo, la voluntad y la libertad del ente. Todo el pensar poético de Machado está bañado por las aguas que brotan de las diversas fuentes del conocimiento. Estas aguas se cruzan, se mezclan, se separan, se rechazan, se funden en el pensamiento universal del poeta, pero conservan siempre viva su fuerza, claro su espejo y humano su mensaje. Pero en esencia su pensar poético se alimenta de «raíces y asombros». De amor y de misterio. De «ignorancia admirativa».

Amor, asombro y terror como sentimiento trágico ante la vida, que es decir ante la muerte, son las raíces de su pensamiento poético regado por las cataratas egregias del platonismo, el estoicismo y el cristianismo. Con todo, el universo espiritual de Machado está más cerca de lo «fáustico» que de lo «apolíneo». Hay en él el amor de San Agustín, la intencionalidad emocional de Max Scheler, la autorrevelación de la mónada universal.

La ideología de Machado, como él mismo ha dicho, es, a veces, oscura, lo inevitable en una metafísica de poeta, donde no se definen previamente los términos empleados, y para su mejor comprensión conviene analizar los principios fundamentales en que reposa.

Analiza aquí Montserrat las afinidades y las discrepancias de Machado con la filosofía de Leibnitz en un largo estudio, cuya lectura íntegra aconsejamos al lector, ya que un extracto del mismo desvirtuaría el sentido y la matización de las ideas expuestas.

Machado pone la duda en la base de su sistema metafísico, mas no se trata de la duda metódica a la manera cartesiana. Tampoco se trata de la duda de los escépticos «propiamente dichos», sino de una «duda poética», que es duda humana, de hombre solitario y descaminado entre caminos. Entre caminos que no conducen a ninguna parte. Una duda infinita que alimenta sus ríos espirituales, su pensamiento poético: pensamiento creador que no realiza «ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles», que sólo en «contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo, que es un *ver* y un *cegar:* el Ser y la Nada».

RICARDO GULLÓN: *Unidad en la obra de Antonio Machado.* «Insula», revista bibliográfica de ciencias y letras. Año IV, núm. 40. Madrid, 15 abril 1949. P. 1.

Considera Gullón en este artículo que en la obra de Machado no puede apreciarse una verdadera evolución. Empieza a publicar sus versos casi en la madurez y hay en ellos, desde un principio, una sorprendente seguridad de medios y un pensamiento ya formado. Algunas imágenes se repiten casi iguales

en poemas iniciales y en sus últimas producciones. Destaca Gullón la curiosa comparación de la juventud con una «pobre loba muerta» que se encuentra en el poema inicial de sus *Poesías completas* y el *Galgo de ayer,* como vuelve a llamarla el poeta en las *Ultimas lamentaciones de Abel Martín,* en 1933. En ambas imágenes se expresa el vigor de la juventud con una alusión a dos animales igualmente gráciles, esbeltos, ligeros y predatorios. El concepto fraguado en un principio persiste a lo largo de treinta años.

El autor no está conforme con la apreciación de Allison Peers sobre la ausencia de arte consciente, de filosofía y de preocupación religiosa en la obra de los primeros años. En el Machado joven, como en todo artista verdadero, no puede haber arte inconsciente. Lo que a veces echamos de menos en las primeras obras de un artista es la seguridad en el empleo del método adecuado para desarrollar el plan imaginado, lo que no debe confundirse con la falta de consciencia.

En cuanto a la segunda observación de Peers, se apoya Gullón para rebatirla en lo ya observado por Clavería, de que hay en los versos de Machado, desde la primera hora, un fondo filosófico evidente, que tal vez no pueda calificarse de sistema, pero que determina de un modo categórico su actitud frente a la vida. Desde la época de *Soledades* se debate Machado con el tema esencial de toda su poesía: el tiempo. Si en las obras anteriores se acusa con mayor reciedumbre la obsesión metafísica, ello no nos autoriza a declarar exentos de ella a los poemas precedentes. El mismo Machado, en su exposición de la teoría heideggeriana, señala unos versos suyos de 1907 como capaces de ser entendidos en un sentido premonitorio de las teorías existencialistas:

La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera...

Más verosímil puede parecer a primera vista la tercera observación de Peers. Pero si buscamos en *Soledades* rastros de esa preocupación religiosa hallaremos algo capaz de identificarla. Al tratar del tema de la muerte la actitud de Machado fué primeramente materialista. La muerte es el fin de todo. Pero si el sentimiento religioso no aparece claramente, se nota pronto un vislumbre de esperanza en aquellos versos en que cree oír sonar su hora postrera en las campanas de un reloj:

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

Esta «otra ribera» no puede ser el sueño inerte y final, aunque tampoco sea todavía la revelación plena de la presencia de Dios, pero que ya se anuncia, pues la «mañana pura» no le lleva simplemente a la muerte, sino a lo que hay detrás de ella.

Pero antes de acabar *Soledades* la hemos de hallar cantada con voz serena y claro aliento, diciéndonos la alegría de la revelación, la presencia, traída por los sueños, de un rumor de colmena donde las amarguras viejas se transforman en dulzura, donde la tibieza del sol resplandece en el alma misma, y donde, en fin,

... soñé ¡bendita ilusión!
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corazón.

No es, pues, exacto considerar ausente de sus primeros versos la preocupación religiosa. No fué nunca Machado hombre de acentuada religiosidad, y por eso tampoco en su obra posterior se puede encontrar más abundancia de rastros de este sentimiento que en *Soledades*, y en esto se diferencia de Unamuno. En el Dios ibero, más que un sentimiento de carácter personal, Machado ha tratado de mostrar las características de la fe en el hombre de Castilla. Tampoco en la muerte de Abel Martín puede afirmarse que el elemento esencial de la bellísima divagación filosófica sea el religioso. La serenidad final de Martín más nos suena a estoicismo que a otra cosa.

Es curioso observar que la riqueza de sustancia lírica, tan grande en casi todos sus versos, falle al tocar el tema bélico. Data de treinta años atrás, *España en paz*, en el que muchas estrofas son sólo lugares comunes puestos en verso. *La primavera*, de 1938, tiene versos chirriantes y poco afortunados. Estos ejemplos, alejados en el tiempo, demuestran que Machado no podía encontrar en tales temas su peculiar manera de expresión, pero no sería justo pensar en decadencia, ya que estos descensos no corresponde a una época final, sino que están dispersos en su obra.

La unidad de su obra puede advertirse igualmente en la permanencia de sus ideas centrales, que constituyen el núcleo de su pensamiento. La concepción del tiempo como fundamento de la vida no es resultado de sus lecturas existencialistas, sino que las preceden en veinte años. Su interés por Heidegger procede de la resonancia que este filósofo tenía que encontrar en su espíritu.

Su pensamiento no varía en lo esencial a lo largo de su obra, y por eso no puede hablarse de evolución en ella. Para estudiarle no parece aconsejable dividirla en períodos. Es preferible penetrar en ella verticalmente, practicando algunas calas referidas a los problemas más importantes—y constantes—que plantea: el lenguaje, la peculiar manera de sentir el tiempo; el tema de Castilla y la influencia del recuerdo en su lírica. Con estos temas y los adyacentes de ellos derivados, debe intentarse el estudio de conjunto de la obra de Antonio Machado.

ROBERTO REBORA: *Un poeta spagnolo.* «L'Umanità». Roma, 22 enero 1949.

Considera el autor que la poesía de Machado nace de una raíz humilde y secreta, del corazón entero de España, pero evitando todo españolismo. Su poesía se apoya en dos cosas: en una lenta y segura operación de la conciencia y en una extraordinaria autoridad de su acento poético, nunca subrayado, nunca forzado hacia cualquier intención.

Los temas de la poesía de Machado son siempre los mismos. Más bien es un único tema: su tierra. De éste pueden nacer otros, pero son sólo derivaciones. En el sentimiento agudísimo de su origen encontró Machado la fuerza de una vida simple y de una muerte sin aspavientos. Profundamente español, lo fué sin pintoresquismo ni piruetismo a lo Ramón Gómez de la Serna. Su poesía, como la prosa de Azorín, obedeció a las mismas decisiones y a la misma necesidad.

La corriente árabe-andaluza inmersa en el espíritu español produce en nuestros días la poesía de García Lorca. La franco-italiana, la de Antonio Machado, siempre inclinado al silencio y a la superación de las imágenes de especulación exterior.

La poesía de Machado refleja, hora tras hora, cuando aparece sobre la tierra española, amargamente amada, con una intensidad sin esperanza.

La tierra española vive en la poesía de Machado como la sangre en un organismo. La tristeza de algunas evocaciones contiene la pureza de la realidad y la fuerza de la consciencia formada en la soledad.

Como muestra de las versiones al italiano que Roberto Rebora hace de la poesía de Machado, reproducimos a continuación los siguientes fragmentos:

Una cicogna s'è affacciata in alto sul campanile
Girando atorno alla torre e al casone solitario
Già le rondini gridano. Son passati del bianco inverno
di nevischi e bufere i crudi soffi d'inferno
E' una tiepida mattina
Il sole scalda un pochino la povera terra soriana.

Una notte d'estate
sulla spiaggia di Salucar
udii una voce cantare;
prima che spunti la luna.

Vecchi olivi assetati
sotto il chiaro sole del giorno,
polverosi oliveti
della campagna andalusa.

CARLOS CLAVERÍA: *Notas sobre la poética de Antonio Machado.* «Cinco estudios de literatura española moderna». Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Colegio Trilingüe de la Universidad. Salamanca, 1945. P. 95-118.

En el quinto de estos estudios, titulado *Notas sobre la poética de Antonio Machado,* analiza Clavería la obra del poeta desde el punto de vista de su ideología y de su posición filosófica. La crítica suele ver en su obra una cierta unidad y el desarrollo concéntrico de una ética y de una estética que ya estaban patentes en sus primeros versos. Considera Clavería, de acuerdo con los más recientes estudios, la conveniencia de establecer ciertas diferencias «que pueden llevar a una nueva valoración de su obra». Cita la observación de Allison Peers de que hay en sus primeras obras ausencia de arte consciente, de filosofía y de preocupación religiosa, que sólo más tarde se insertarán en su obra. La poética de Machado, muy peculiar, debe buscarse en varios de sus escritos en prosa, en los que hallaríamos la explicación de la disociación (real o aparente) entre el fino análisis de sentimientos personales y el eco espiritual del paisaje en sus primeros libros de versos y las lucubraciones metafísicas de los cancioneros apócrifos de Abel Martín y de Juan de Mairena.

«Hay hombres—decía mi maestro—que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en eso como en todo.» *(Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo.* Madrid, 1936, página 144.)

Machado, que tempranamente se llama a sí mismo «filósofo trasnochado», considera como suya, en 1913, la filosofía de Unamuno, a la que califica de «poesía, cosa cordial», y acabará identificando metafísica y poesía.

Esencialidad y temporalidad son los dos imperativos, en cierto modo contradictorios, que dominan la poesía moderna. El pensamiento lógico es una actividad destemporalizadora, pero el poeta no puede pensar fuera del tiempo. Podrá anclar en el río de Heráclito, pero no aprisionar su onda fugitiva. Machado considera imposible la destemporalización de la lírica. Tampoco cree en una poesía del intelecto: «el intelecto no ha cantado jamás, no es su misión». Las ideas del poeta no son categorías formales, sino intuiciones del ser que deviene. «El poeta profesa, más o menos conscientemente, una metafísica existencialista. Inquietud, angustia, temores, resignaciones, esperanzas..., son signos del tiempo y revelaciones del ser en la conciencia humana.» «Poesía = palabra esencial en el tiempo» es su concisa definición de la poesía.

Destaca el autor la influencia primordial de Poe en el pensamiento y en la obra de Machado; pero más que la aspiración del norteamericano a una poesía pura y libre de todo contacto no poético, interesó a Machado lo que la obra de Poe significa de íntima unión entre la reflexión estética y la producción poética, los métodos de composición y el mecanismo interior de la poesía, el análisis crítico del problema literario en que se da cabida a la lógica, a la razón y al cálculo. Machado califica a *El cuervo,* de Poe, como el mejor poema del si-

siglo XIX, y destaca en él la acentuación del adverbio temporal «nevermore». Este alucinante estribillo no podía menos de impresionar al que se llamaba a sí mismo «poeta del tiempo».

Continúa Clavería analizando la influencia en Machado de los continuadores de Poe, especialmente Baudelaire y Valéry. Si Machado consideraba un soneto de Calderón como escolástica rezagada, como poesía que no canta, sino que razona y discurre, tampoco está de acuerdo con los epígonos del simbolismo que prohiben a la lírica todo empleo lógico y conceptual de la palabra. «No es la lógica lo que en el poema canta, sino la vida, aunque no sea la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica.» *(Reflexiones sobre la lírica,* p. 364.)

Fué importantísima también la influencia de Bergson en la poética machadiana. Al escribir una breve biografía para la Antología de Gerardo Diego, señala como dato importante el curso a que asistió, hacía veinte años, en el Colegio de Francia. En *Poema de un día* figura «Los datos inmediatos sobre la conciencia» entre los libros que cubren su mesa de trabajo. Su Juan de Mairena es un bergsoniano convencido. «La philosophie du changement» es el contenido que importa analizar primeramente en la poesía, en la cual todo razonamiento debe adoptar la manera flúida de la intuición. Las conclusiones no parecen tener que ver con las premisas, porque el tiempo no ha transcurrido en vano hasta el momento de la conclusión. En el pensamiento poético no es el intelecto puro el que discurre, sino el bloque psíquico en su totalidad. La intuición es el gran medio de captar el «élan vital».

Se aparta también Machado de los que en los primeros años de la primera postguerra pretendieron crear una lírica por medio de un juego mecánico de imágenes. Su Jorge Meneses, inventor de una «máquina de trovar», le sirve para declarar lo absurdo de una lírica intelectual, como lo serían una geometría sentimental o un álgebra emotiva que se deriven de la poética de Mallarmé. Declara Machado que desconoce lo que pueda ser una «poesía pura», y la obra de Valéry le interesará luego más por razones metafísicas que estrictamente poéticas. «La poesía—dice por boca de Juan de Mairena—es el diálogo de un hombre con su tiempo.» La «philosophie de la durée» ha dejado su huella en múltiples textos machadianos.

Machado se acercó pronto a la filosofía de Heidegger, de la que hace varias alusiones en sus escritos. «Para penetrar en el ser no hay otro portillo que la existencia del hombre, el ser en el mundo y en el tiempo...; tal es la nota lírica que llevará a los poetas a la filosofía de Heidegger como las mariposas a la luz.» «Los grandes poetas son metafísicos fracasados, y los grandes filósofos, poetas que creen en la realidad de sus poemas, pero algún día se trocarán los papeles entre poetas y filósofos. Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, especialmente por la mayor de todas, la que piensa el ser fuera del tiempo. Los filósofos, en cambio, llegarán a una metafísica existencialista que nos hable de la angustia, la angustia esencialmente poética. Estarán frente a frente poeta y filósofo—nunca hostiles—, trabajando cada uno en lo que el otro deja.» «Así hablaba Mairena, adelantándose, al pensar vagamente en un poeta a lo Paul Valéry y en un filósofo a lo Martin Heidegger», comenta Machado. *(Juan de Mairena,* pp. 226-7.)

En resumen, frente a una poesía pura (tal como se entendía entonces, antes de que Valéry volviese sobre su significado) opone Machado una poesía del hombre y para el hombre. Nadie como él en España se propuso elevarla a la categoría de antropología poética y nadie fué más esclavo de querer expresar en la poesía lo inmediato psíquico a través de elementos objetivos y genéricos; de encontrar al fin la palabra esencial en el tiempo. En ese esfuerzo que tan cerca pone a la poesía de la metafísica—preocupación solitaria en la poesía española contemporánea—hay acaso algo de lo que ha de ser la poesía en el porvenir.

José M.ª Valverde: *Sobre Antonio Machado.* «Arbor», p. 560-564. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1948.

Un comentario a la falta de comentarios es casi lo único que cabe hacer al pasar revista a la escasísima y dispersa bibliografía de los últimos años sobre Antonio Machado. Van a cumplirse muy pronto—febrero de 1949—los diez años de su muerte sin que sea dable ofrecer ante su tumba de Collioure más que un brevísimo ramillete de homenajes, que apenas constituyen una fracción mínima de lo que requeriría la vida de la cultura española para tener en sí, activa y operante, la herencia del espíritu machadiano, que no se agota en las fragmentarias impresiones líricas del lector común de buena voluntad. Y ello, como hemos de ver aquí, no sólo por ser efectivamente escaso el número y volumen de los trabajos publicados, sino por ceñirse la mayoría de ellos al terreno bibliográfico-anecdótico, cuando no a la motivación política inmediata. Es verdad que día a día crece de modo íntimo y silencioso la adhesión de las gentes a la poesía de Antonio Machado, pero en forma inevitablemente incompleta. A menudo, sobre todo en la prosa, queda Machado oculto por su misma claridad, por su hondura, no nebulosa, sino clara, es decir, irónica. «Su mirada era tan profunda—que apenas se podía ver.» Con la sentenciosidad lacónica de su vieja raza andaluza, sin prisa por ser entendida, sabe que no por muchas palabras se penetra más, sino que es menester detenerse en unas pocas, volver sobre ellas de tiempo en tiempo, exprimirlas lentamente. Su palabra «como el olivar—mucho fruto lleva; —poca sombra da». Escéptico e irónico, con tal hondura que prepara y endereza los caminos de la creencia, aconseja: «Da doble luz a tu verso —para leído de frente —y al sesgo.»

Esto explica por qué la bibliografía machadiana es tan escueta, al lado, por ejemplo, de la unamuniana (e incluso de otras, como la barojiana). El lenguaje de Unamuno—comportando en ello todo su ser—es un típico «estilo hablado»; más monólogo que diálogo, pero siempre igualmente comunicativo, directo y dramático, que invade al lector con su apremiante y angustioso preguntar, con su irrestañable chorro de palabras. En cambio, el lenguaje—y con él la manera de ser—de Antonio Machado es de más lento acceso, más remansado sobre sí, y aunque también con las virtudes del habla viva («Si dais alguna vez en escritores—dice Juan de Mairena—, sed siempre taquígrafos del pensamiento hablado»), necesitado de larga convivencia por parte del lector. Escondido en su misma patencia, no ha sido hasta hoy fácil reconocer en Antonio Machado una de las personalidades más enterizas de nuestra historia cultural, de ámbito universal, metafísico si se quiere, y de una concepción de la realidad honda y total.

Pero no escamoteemos más el comentario bibliográfico. Una ausencia sólo se nombra por una presencia, como un agujero por la materia que lo rodea. Nuestro escrutinio, sin duda, adolecerá a la vez de minucioso e incompleto, llegando hasta artículos de periódicos, sin asegurar por eso que no se omita algún trabajo de mayor monta; pero este mismo hecho puede dar idea al lector del común carácter, disperso y excepcional, de todos los comentarios existentes. Libros, lo que se dice libros, sólo tenemos noticia de uno—y a su sombra juntaremos todo el apartado biográfico de nuestro censo—: la *Vida de Antonio Machado y Manuel,* de Miguel Pérez Ferrero («El Carro de Estrellas», RIALP, Madrid, 1947, 330 páginas), con prólogo, de que hablaremos más abajo, del doctor Gregorio Marañón. Desde luego, con esta obra quedan cumplidas plenamente las exigencias informativas; todos los hechos de la vida del poeta están concienzudamente registrados, engarzados y vivificados, de tal modo que puede decirse que de una vez para todas ha quedado satisfecho el problema biográfico; asunto de no floja importancia que quisiéramos tener así resuelto en otras de nuestras grandes figuras. Con todo, desde un punto de vista distinto, un criterio exigente podría reprochar a Pérez Ferrero cierta delicuescencia sentimental en el estilo, entregado excesivamente a la efusión cordial. También en el terre-

no biográfico podemos citar un trabajo de Heliodoro Carpintero en «Escorial». *Soria en la vida y en la obra de Antonio Machado* (tomo VII, núm. 33, págs. 111 y siguientes), sugestiva evocación lírica de la vida provinciana que rodeó los años del amor, matrimonio y viudez del poeta; o llegando ya a la mínima extensión del artículo de prensa, por tomar algún ejemplo, dos bellos artículos de Manuel Cardenal Iracheta, el uno en el único número de «El Espectador de las Artes y las Letras» (1945), y el otro, en 1943, en «Arriba». Como curiosa ilustración *hors texte*, podemos citar una elegía del rosellonés Gumersind Gomila, *Davant la tomba d'Antonio Machado*, incluída en una antología de poesía de lengua de «oc», publicada en «Pyrenées» (1943), en que se describe el pequeño cementerio marino, donde, en el panteón de la familia Pi-Saintelene, reposan los restos del poeta:

... Els pescadors que s'hi reposen
tenen creuetes i retrats;
i els colliourenchs morts a la guerra
escarapeles de colors...

... Damunt la llosa ben deserta,
sense cap data ni cap nom,
tota blanca, de pedra marbre,
s'hi plau la luna perquè lluu...

Mención especial reclama el prólogo que el doctor Marañón puso al libro de P. Ferrero, y que ha sido recogido en los *Ensayos liberales* (Col. Austral), bajo el título *Dos poetas de la España liberal*. Logra plenamente este trabajo enmarcar en una determinada dimensión histórica las figuras de los hermanos Machado, comenzando por asentar la unidad de perfil de una curva de la historia que era menester que alguien esclareciera así, de modo lapidario y acuñado, para evitarnos el sólito error de mirar el 98 como algo casi eruptivo, con mengua de las figuras inmediatamente anteriores—por ejemplo, Galdós, *Clarín*, Menéndez Pelayo, Cajal, e incluso, yendo más atrás, Bécquer—. Esa época de los Machado «es la que se gesta en el resurgimiento intelectual del siglo XVIII y en las épicas luchas de la primera mitad del siglo XIX; la que nace con la Restauración y se hincha como una ola magnífica, alcanzando su plenitud en la generación del 98, y en las que viven el primer tercio de nuestra centuria, para romperse en una cascada fragosa de espuma y de violencia en el trance magno de la revolución y la guerra de 1936». El doctor Marañón nos da una imagen cabal de aquel momento español en que, «no obstante, la vida era divinamente grata». Marca también el doble carácter de este «segundo Siglo de Oro español»; primero, el de ser «más nacional que en ningún otro tiempo de nuestra historia» («la máxima cristalización de lo hispánico es la de estos años»). Y segundo, el liberalismo. Finalmente, sienta esta afirmación, tan revolucionaria para el espíritu habitual de nuestra historiografía: «De lo que fué esa época áurea de España, nada nos da idea como sus hombres representativos. Y ya han dejado de serlo, como ocurre siempre en la Historia, los que lo fueron en la actualidad de entonces, los hombres políticos, para empezar a serlo los poetas.»

En la fecha de motivación política hay que arrancar de dos jalones opuestos: la edición y prólogo de José Bergamín (*Obras*, Ed. Séneca, 1940, Méjico) y el prólogo de Dionisio Ridruejo a las *Poesías completas*, de Espasa-Calpe, 1941, Madrid. El trabajo de Ridruejo, con el título *El poeta rescatado*, contribuye a deshacer la imagen que de Machado pudieran dar algunas actitudes prácticas de sus últimos años, haciendo ver cómo su pensamiento e ideario siguieron siendo algo mucho más noble y elevado de lo que quisieron los que le rodeaban. (De modo rápido e incidental, el que estas líneas redacta ha tocado el problema de Antonio Machado frente al marxismo en *Cuestiones de poesía y política* («Revista de Estudios Políticos», núms. 35-36, Madrid, 1948). Es evidente, por otra parte, que los españoles exilados tampoco han podido tomar a Antonio Machado para sí como pensador sino en alguna circunstancia inmediata y fáctica, pese a todo el esfuerzo de la edición mejicana en acumular cartas y nimiedades de última hora. Prescindiendo de este problema, aprovechamos la ocasión para decir que el bello volumen mejicano—novecientas y pico páginas biblia, incluyendo el *Juan de Mairena*, *Sigue hablando*

Juan de Mairena y numerosos poemas y artículos sueltos—, puede darse por perfecto editorialmente, salvo tres o cuatro omisiones de prosas y el numeroso salpicado de erratas, de que se hace orgullosamente responsable en el colofón, como cuidador tipográfico, el poeta Emilio Prados.

Otro ejemplo de manera circunstancial y cercanamente política de considerar a Machado lo constituyen los tres discursos de homenaje reunidos en «Universidad de La Habana» (núms. 52-3-4), respectivamente, de Raúl Roa, Juan Chabás y Antonio Regalado.

Entrando a terreno más amplio, anotaremos un trabajo de designio unitario y total: *Antonio Machado, poeta y filósofo*, de Santiago Montserrat (Losada, Buenos Aires, 1943). Siendo muy de alabar su fidelidad interpretativa y su carácter integral, adolece esta breve *plaquette* de cierta invertebración que la hace quedar en un carácter de recensión y centón de citas bien elegidas. Corto ejemplo de buena crítica literaria es el trabajo incluído por Carlos Clavería, con el título de *Notas sobre la poética de Antonio Machado*, en sus *Cinco estudios de literatura española moderna* (Salamanca, 1945, Colegio Trilingüe de la Universidad. C. S. I. C., desde la pág. 93 a la 118). Este joven, inteligente y viajero profesor ha sabido aquí, en forma que desearíamos que fuera germinal, hacer un interesante estudio, forradísimo de la más cosmopolita bibliografía, sobre la temporalidad de la palabra lírica machadiana, estableciendo sus referencias respecto a la poética de Poe y a la metafísica de Bergson y Heidegger. La fugacidad del trabajo, de menos de treinta páginas, nos deja con la miel en la boca, en espera de una vuelta más despaciosa sobre el tema. Por lo demás, réstanos sólo citar algún trabajo parcial, disperso en la prensa diaria, como es el de Gerardo Diego, *El cante hondo de Antonio Machado*, aparecido en «A B C» el día (19-1-47) de la muerte de su hermano Manuel, o bien otro, también publicado en «A B C» (24-4-48), *Dios en la poesía de Antonio Machado*, de Pedro Laín Entralgo, cuya trascendencia, pese a la brevedad del trabajo, se acrecienta por estar respaldada en lo que en su libro *La generación del 98* aportó Laín a la figura del poeta, aun con ser la figura menos extensamente atendida. Este artículo es, dentro de mis noticias, casi único esclarecimiento del punto clave del entendimiento de esa «criatura menesterosa de Dios» que fué Machado. «Escribí una vez—dice Laín—que A. M. fué el malogro—delicado, admirable—de un gran poeta cristiano...» «Tanto le buscaba, que se vió forzado a inventar un Dios para su propio uso; o, si se quiere, a imaginarse capaz de crear a Dios en los senos de su propio espíritu.»

Por último, el que esta nota redacta ha publicado de modo puramente introductorio, como posible primera piedra de mejores dedicaciones, aparte de un borrador de crítica *(Notas sobre el misterio en la poesía de Antonio Machado*. «La Estafeta Literaria», núm. 29), un corto trabajo, *Antonio Machado y el orden* («Estudios», Santiago de Chile, números 181-192), en que se intenta abordar en general la significación espiritual e histórica de la obra machadiana.

Como el lector ve, la gavilla de trabajos que hasta hoy han pretendido subrayar y esclarecer los valores de Antonio Machado es bien escasa. Siguen apenas desfloradas las grandes cuestiones de su pensamiento; su religiosidad, su sentido del cristianismo, su idea de la nacionalidad, su concepto de la palabra y de la poesía. Despistados por su ironía, por ese enviarnos de apócrifo en apócrifo, de Machado a Mairena, de Mairena a Martín, vagando en el «borroso laberinto de espejos» de su alma, todavía no hemos sabido discernir su carácter paradójicamente constructivo y positivo, por la misma índole de su escepticismo irónico; la condición fundadora y profética de mejores tiempos para el espíritu del hombre que tiene el autor de *La tierra de Alvargonzález:* «Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione las almas»; ese día en que «sólo lo eterno, lo que nunca dejó de ser, será otra vez revelado, y la fuente homérica volverá a fluir».



CAMPOS DE SORIA, DONDE PARECE QUE LAS ROCAS SUEÑAN

BIBLIOGRAFIA DE ANTONIO MACHADO (*)

POR

JUAN GUERRERO RUIZ y ENRIQUE CASAMAYOR

1. *EDICIONES DE SUS OBRAS*

A. POESÍA.

España

ANTONIO MACHADO: *Soledades* (1899-1902). Imprenta de A. Alvarez. Madrid, 1903. 112 p. [1

ANTONIO MACHADO: *Soledades, Galerías y Otros poemas*. Biblioteca Hispano-Americana. Librería de Pueyo. Madrid, 1907. 176 p. [2

ANTONIO MACHADO: *Campos de Castilla*. Renacimiento. Madrid, 1912. 198 páginas. [3

ANTONIO MACHADO: *Páginas escogidas*. Con un prólogo del autor, escrito en Baeza y 20 abril 1917. Saturnino Calleja. Madrid, 1917. [4

ANTONIO MACHADO: *Poesías completas* (1899-1917). «Residencia de Estudiantes». Madrid, 1917. (*Soledades* (1899-1907) y *Campos de Castilla* (1907-1917). [5

ANTONIO MACHADO: *Soledades, Galerías y Otros poemas*. 2.ª ed. Con un prólogo del autor escrito en Toledo y 12 abril 1919. «Colección Universal». Espasa-Calpe, S. A. Imp. Antonio Marzo. Madrid, 1917. 176 p. [6

ANTONIO MACHADO: *Canciones del Alto Duero*. «España», núm. 304. Madrid, 21 enero 1922. [7

ANTONIO MACHADO: *Nuevas canciones* (1917-1920). Editorial «Mundo Latino». (C. I. A. P.) Imp. G. Hernández y Galo Sáez. Madrid, 1924. 220 p. [8

ANTONIO MACHADO: *Páginas escogidas*. Con un prólogo del autor. 2.ª ed. Editorial Saturnino Calleja. Imp. Aldus. Madrid, 1925. 324 p. [9

ANTONIO MACHADO: *Poesías completas* (1899-1925). 2.ª ed. Espasa-Calpe, S. A.

(*) La presente Bibliografía de las obras de don Antonio Machado y de los estudios, tanto de conjunto como especiales que en ella se fichan, parte de la publicada en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, de Federico de Onís, elaborada por Sidonia Rosenbaum y Juan Guerrero Ruiz en 1934. Sus autores reconocen inevitables limitaciones y deficiencias, así como su carácter incompleto en cuanto se refiere a trabajos publicados últimamente en revistas y diarios de América. A los investigadores americanos se brinda la oportunidad de aumentar, verificar y corregir esta Bibliografía, en beneficio de los futuros estudiosos de la agigantada obra creadora y crítica de don Antonio Machado.

Madrid, 1928. 392 p. (*Soledades* (1899-1907), *Campos de Castilla* (1907-1917), *Nuevas Canciones* (1917-1924), *De un Cancionero apócrifo* (1924-1925). [10

ANTONIO MACHADO: *Poesías completas* (1899-1930). 3.ª ed. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1933. 1 retrato + 428 p. [11

ANTONIO MACHADO: *Poesías completas*. 4.ª ed. Con un retrato del autor, por José Machado. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1936. 434 p. [12

ANTONIO MACHADO: *La tierra de Alvargonzález* y *Canciones del Alto Duero*. Editorial Nuestro Pueblo. Talleres Gráficos Ramón Sopena. Barcelona, 1938. 76 p. + un retrato del autor, por José Machado. [13

ANTONIO MACHADO: *Versos* (9 sonetos y una cuarteta escritos en Barcelona, junio 1938.) «Hora de España», número XVIII. P. 5-11. Barcelona, junio 1938. [14

ANTONIO MACHADO: *Poesías completas*. 5.ª ed. Prólogo de Dionisio Ridruejo, titulado «El poeta rescatado». (Madrid, octubre 1940). Con un retrato del autor, por José Machado (1933). Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1941. 402 p. [15

ANTONIO MACHADO: *Soledades, Galerías y Otros poemas*. 3.ª ed. Colección Universal. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1943. 93 p. [16

ANTONIO MACHADO: *Marzo* (soneto). «Destino». Almanaque 1944. Pág. 34. Barcelona, 1944. 192 p. [17

ANTONIO MACHADO: *Poesías completas*. 6.ª ed. Con un poema de Rubén Darío. Colección Universal. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1946. 402 p. + un retrato del autor. [18

ANTONIO MACHADO: *Poesías escogidas*. Nota preliminar de F. S. R. Colección «Crisol». Manuel Aguilar, editor. Madrid, 1947. 486 p. [19

ANTONIO MACHADO: *Campos de Castilla* (1907-1917). Colección «Más allá». Afrodisio Aguado, S. A. Madrid, 1949. 162 p. [20

ANTONIO MACHADO: *Canciones*. Colección «Más allá». Afrodisio Aguado, S. A. Madrid, 1949. 152 p. [21

Hispanoamérica

ANTONIO MACHADO: *Obras*. (Poesías completas.—Juan de Mairena.—Sigue hablando Juan de Mairena a sus discípulos.—Obras sueltas.) Edición dirigida y prologada por Jorge Bergamín y al cuidado tipográfico del poeta Emilio Prados. Con un poema de Rubén Darío. Colección Laberinto. Editorial Séneca. México, 1940. 929 p. [22

ANTONIO MACHADO: *Poemas*. «Laurel». Antología de la poesía moderna en lengua castellana. Págs. 196-224. Selección de textos: Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz. Colección Laberinto. Editorial Séneca. México, 1941. 1.134 p. [23

ANTONIO MACHADO: *Poesías completas*. Vol. núm. 149 (extra). Colección Austral. Espasa-Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1940. 2.ª ed., 1940; 3.ª, 1943; 4.ª, 1946. 341 p. [24

ANTONIO MACHADO: *Poesías completas*. Volumen núm. 19 (especial) de la «Biblioteca Contemporánea». Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1943. 2.ª ed. 1946. 275 p. [25

ANTONIO MACHADO: *Obra poética*. Epílogo de Rafael Alberti. Editorial Pleamar. Buenos Aires, 1944. 365 p. [26

Extranjero

ANTONIO MACHADO: *L'antologia minore di...* Traduzione di Carlo Bo. «Letteratura», año III, núm. 2. Firenze, abril 1939. Págs. 109-114. [27

ANTONIO MACHADO: *Poesías completas*. Hispanic Institute in the United States. Columbia University. New York. 275 p. [28

ANTONIO MACHADO: *«Fué un tiempo de mentira, de infamia...»* (Págs. 77-78.) Appendix of Spanich Text of Quotations. Arturo Barea: Lorca, the Poet and his people. Faber and Faber. London, 1945. 103 p. [29

ANTONIO MACHADO: *Poesía di...* (Saggio, texto, versione a cura di Oreste Macrí.) Con un estudio preliminar titulado «Poética o Poesia di Antonio Machado». Casa Editrice «Il Balcone». Milano, 1947. 213 p. [30

B. PROSA.

España

ANTONIO MACHADO: *Prólogo a «Helénicas»*, de Manuel Hilario Ayuso. [31

ANTONIO MACHADO: *Reflexiones sobre la lírica. El libro «Colección» del poeta andaluz José Moreno Villa* (1924). «Rev. Occ.» A. III, núm. XXIV, junio. Madrid, 1925. P. 359-375. [32

ANTONIO MACHADO: *Poética.* Preámbulo a su colección de poemas incluídos en Poesía Española. Antología 1915-1931, de Gerardo Diego, p. 75-78. Escrito en Madrid, marzo de 1931. [33

ANTONIO MACHADO: *Envío a «La voz apasionada», de Julio Castro.* Ilustraciones de T. Pérez Rubio. Tipografía Yagües, Madrid, 1932. 219 p. [34

ANTONIO MACHADO: *Juan de Mairena.* (Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo.) Con un retrato del autor, por José Machado. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1936. 344 p. [35

ANTONIO MACHADO: *La guerra* (1936-1937). Dibujos de José Machado. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1937. 115 p. [36

ANTONIO MACHADO: *Baluarte de nuestra guerra de Independencia* (7-XI-1936-7-XI-1937). Servicio Español de Información. Madrid, 1937. 12 p. [37

ANTONIO MACHADO: *Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín.* «Hora de España», núm. I. P. 7-12. Valencia, enero 1937. [38

ANTONIO MACHADO: *Sigue hablando Mairena a sus alumnos.* «Hora de España», núm. II. P. 5-10. Valencia, febrero 1937. [39

ANTONIO MACHADO: *Sigue hablando Mairena a sus discípulos.* «Hora de España», núm. III. P. 5-12. Valencia, marzo 1937. [39a

ANTONIO MACHADO: *Carta a David Vigodsky, Leningrado.* «Hora de España», núm. IV. P. 5-10. Valencia, abril 1937. [40

ANTONIO MACHADO: *Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena.* «Hora de España», núm. V. P. 5-12. Valencia, mayo 1937. [41

ANTONIO MACHADO: *Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena.* «Hora de España», núm. VI. P. 5-10. Valencia, junio 1937. [41a

ANTONIO MACHADO: *Habla Juan de Mairena a sus alumnos.* «Hora de España», núm. VII. P. 7-12. Valencia, 1937. [42

ANTONIO MACHADO: *Sobre la defensa y la difusión de la cultura.* Discurso pronunciado en Valencia en la sesión de clausura del Congreso Internacional de Escritores. «Hora de España», número VIII. P. 11-19. Valencia, 1937. [43

ANTONIO MACHADO: *Sobre la Rusia actual.* «Hora de España», núm. IX. P. 5-11. Valencia, 1937. [44

ANTONIO MACHADO: *Algunas ideas de Juan de Mairena sobre la guerra y la paz.* «Hora de España», núm. X. P. 5-12. Valencia, 1937. [45

ANTONIO MACHADO: *Miscelánea apócrifa. (Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena.)* «Hora de España», núm. XI. Valencia, 1937. [46

ANTONIO MACHADO: *Miscelánea apócrifa. Palabras de Juan de Mairena.* «Hora

de España», núm. XII. P. 5-11. Valencia, 1937. [47

ANTONIO MACHADO: *Miscelánea apócrifa. Notas sobre Juan de Mairena.* «Hora de España», núm. XIII. P. 7-16. Barcelona, enero 1938. [48

ANTONIO MACHADO: *Miscelánea apócrifa. Habla Juan de Mairena a sus alumnos.* «Hora de España», núm. XIV. P. 5-10. Barcelona, febrero 1938. [49

ANTONIO MACHADO: *Miscelánea apócrifa. (Notas y recuerdos de Juan de Mairena.)* «Hora de España», núm. XV. P. 5-11. Barcelona, marzo 1938. [50

ANTONIO MACHADO: *Notas y recuerdos de Juan de Mairena.* «Hora de España», núm. XVI. P. 5-12. Barcelona, abril 1938. [50a

ANTONIO MACHADO: *Sobre algunas ideas de Juan de Mairena.* «Hora de España», núm. XVII. P. 5-9. Barcelona, mayo 1938. [51

ANTONIO MACHADO: *Sigue hablando Mairena a sus alumnos.* «Hora de España», núm. XIX. P. 5-12. Barcelona, julio 1938. [53

ANTONIO MACHADO: *Miscelánea apócrifa. Sigue Mairena...* «Hora de España», número XX. P. 5-12. Barcelona, agosto 1938. [54

ANTONIO MACHADO: *Mairena póstumo.* «Hora de España», núm. XXI. P. 5-12. Barcelona, septiembre 1938. [55

ANTONIO MACHADO: *Mairena póstumo.* «Hora de España». núm. XXII. P. 9-15. Barcelona, octubre 1938. [55a

ANTONIO MACHADO: *Mairena póstumo.* «Hora de España», núm. XXIII. P. 7-13. Barcelona, noviembre 1938. [55b

Hispanoamérica

ANTONIO MACHADO: *Obras.* (Poesías completas.—Juan de Mairena.—Sigue hablando Juan de Mairena a sus discípulos. Obras sueltas.) Edición dirigida y prologada por Jorge Bergamín y al cuidado tipográfico del poeta Emilio Prados. Con un poema de Rubén Darío. Colección Laberinto. Editorial Séneca. México, 1940. 929 p. [56

ANTONIO MACHADO: *Juan de Mairena (I).* Vol. núm. 17 (extra). Biblioteca Contemporánea. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1942. 203 p. [57

ANTONIO MACHADO: *Juan de Mairena (II).* Vol. núm. 18 (extra). Biblioteca Contemporánea. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1942. 179 p. [58

ANTONIO MACHADO: *Abel Martín, Cancionero de Juan de Mairena* y *Prosas varias.* Vol. extra. Biblioteca Contemporánea. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1943. 156 p. [59

ANTONIO MACHADO: *Catorce de abril. Lo que hubiera dicho Mairena el* 14 *de abril de* 1937. «Las Españas», año III, núm. 8. P. 10. México, 29 abril 1949. [60

C. TEATRO.

España

ANTONIO MACHADO: *Refundición de «El condenado por desconfiado», de Tirso de Molina,* con M. Machado y J. López. Estrenada en el Teatro Español (Madrid, 1924). Colección «La Farsa». Madrid, 1924. [61

ANTONIO MACHADO: *Traducción de «Hernani», de Víctor Hugo,* en colaboración de M. Machado y F. Villaespesa. «La Farsa». Rivadeneira. Madrid, 1924. [62

ANTONIO MACHADO: *Refundición de «Hay verdades que en amor...», de Lope*

de Vega, en colaboración con Manuel Machado y José López. Estrenada en Salamanca, 1925. [63

ANTONIO MACHADO: *Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel*. Tragicomedia, cuatro actos, verso, estrenada en el teatro de la Princesa (Madrid, 1926). En colaboración con M. Machado. Cuatro ediciones: 1.ª, Colección «Comedias» (Madrid, 1926); 2.ª, Editorial Fernando Fe (Madrid, 1926); 3.ª, Colección Universal, Espasa-Calpe (Madrid, 1928), y 4.ª, Editorial C. I. A. P. Tomo I del «Teatro Completo». [64

ANTONIO MACHADO: *Refundición de «La niña de plata», de Lope de Vega*, con M. Machado y J. López. Estrenada en el Teatro Lara (Madrid, 1926). Colección «La Farsa». Madrid, 1926. [65

ANTONIO MACHADO: *Juan de Mañara*. Drama en tres actos y en verso, en colaboración con M. Machado. Estrenado en el teatro Reina Victoria. (Madrid, 1927.) Tres ediciones: 1.ª, Colección «El Teatro» (Madrid, 1927); 2.ª, Espasa-Calpe (Madrid, 1927), y «C. I. A. P.», tomo I del «Teatro Completo». [66

ANTONIO MACHADO: *Refundición de «El perro del hortelano», de Lope de Vega*, en colaboración con Manuel Machado y J. López. Estrenada en el Teatro Español (Madrid, 1931). [67

ANTONIO MACHADO: *Las Adelfas*. Comedia en tres actos y en verso. En colaboración con Manuel Machado. Estrenada en el Teatro Calderón (Madrid, 1928). Dos ediciones: 1.ª, Colección «La Farsa». Rivadeneira (Madrid, 1928), y 2.ª, C. I. A. P. «Teatro Completo, vol. II. [68

ANTONIO MACHADO: *La Lola se va a los puertos*. Comedia en tres actos y en verso. En colaboración con Manuel Machado. Estrenada en el Teatro Fontalba (Madrid, 1930). Tres ediciones: 1.ª, «Suplementos de «La Farsa». Dibujos de Alonso. Madrid, 1930, 120 p.; 2.ª, «La Farsa», ed. especial. Madrid, 1930; 3.ª, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (S. A.) (C. I. A. P.). Renacimiento. Madrid, 1930. 282 p. [69

ANTONIO MACHADO: *Las Adelfas.—La Lola se va a los puertos.*—Teatro completo. Vol. II. En colaboración con Manuel Machado. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (S. A.). Renacimiento. Madrid, 1930. 282 p. [70

ANTONIO MACHADO: *La prima Fernanda*. Comedia en tres actos y en verso. En colaboración con Manuel Machado. Estrenada en el Teatro Victoria (Madrid, abril de 1931). [71

ANTONIO MACHADO: *La Duquesa de Benamejí*. Comedia en tres actos y en verso. En colaboración con Manuel Machado. Madrid, 1931. [72

ANTONIO MACHADO: *Teatro impreso. Juan de Mañara*. Con Manuel Machado. Madrid. Espasa-Calpe. «El Sol». Madrid. [73

ANTONIO MACHADO: *Juan de Mañara*. (Con datos biográficos.) En colaboración con Manuel Machado. «Novelas y Cuentos». Dédalo. Madrid. [74

ANTONIO MACHADO: *Refundición de «El Príncipe constante», de Calderón de la Barca*, en colaboración con M. Machado y J. López. [75

ANTONIO MACHADO: *Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel.—Las Adelfas.—La Lola se va a los Puertos*. Ediciones Españolas, S. A. Madrid, 1940. 426 p. [76

Hispanoamérica

ANTONIO MACHADO: *La Duquesa de Benamejí.—La prima Fernanda.—Juan de Mañara*. En colaboración con Manuel Machado. Vol. núm. 260 (extra). Colección Austral. España-Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1944. 265 p. [77

ANTONIO MACHADO: *Las Adelfas.—El Hombre que murió en la guerra*. En colaboración con Manuel Machado. Volumen núm. 706 de la Colección Austral. España-Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1947. 166 p. [78

2. *OBRAS DE CONJUNTO*

España

«AZORÍN»: *Clásicos y modernos*. Madrid, 1913. [79

BARJA (César): *Literatura española*. Libros y autores contemporáneos. V. Suárez. Madrid, 1934. [80

CANSINOS ASSÉNS (R.): *La nueva literatura*. 2.ª ed. Saturnino Calleja. Madrid, 1925. Tomo I, p. 139-153. Tomo III, p. 239-246. [81

CEJADOR Y FRANCA (J.): *Historia de la lengua y de la literatura castellana*. Tomo XI. Tip. «Rev. Arch. Bibl. y Museos». Madrid, 1919. [82

COBOS (Alfredo de los): *Dos hombres buenos en Castilla*. «Lazarillo», núm. 2. Salamanca, mayo 1943. [83

CHABÁS MARTÍ (Juan): *Vuelo y estilo*. Estudios de literatura contemporánea. Madrid, 1934. [84

DARÍO (Rubén): *Nuevos poetas de España*. «Opiniones». Madrid, 1906. [85

DÍAZ-PLAJA (Guillermo): *La poesía lírica española*. Colección Labor. Biblioteca de Iniciación Cultural. Madrid, 1946. 441 p. «La poesía del Novecientos»: *Antonio Machado*. P. 369-373. Con un retrato. [86

Diccionario de Literatura Española. «Revista de Occidente». Madrid, 1949. 641 páginas. MACHADO (Antonio). P. 369-373. [87

DIEGO (Gerardo): *Poesía española*. Antología 1915-1931. Editorial Signo. Madrid, 1932. 469 p. *Antonio Machado*. P. 73-103 + una fotografía. (Madrid, 1929.) [88

DIEGO (Gerardo): *Poesía española*. Antología (contemporáneos). «Signo». Madrid, 1934. 600 p. *Antonio Machado*. P. 151-178. [89

DIEGO (Gerardo): *Los poetas de la generación del 98*. «Arbor», núm. 36. Madrid, dic. 1948. [90

DÍEZ-CANEDO (Enrique): *Los comienzos del modernismo en España*. «España». Madrid, 21 julio 1923. [91

EGUÍA RUIZ (C.): *Los poetas de Castilla*. «Razón y Fe», LXXXII. Madrid, 1929. P. 229-241 y 412-421. [92

FERNÁNDEZ ALMAGRO (Melchor): *En torno al 98. Política y Literatura*. Ediciones Jordán. Madrid, 1948. 237 p. [93

FITZ MAURICE-KELLY (Jaime): *Historia de la Literatura Española*. 4.ª ed. corregida. Ruiz Hermanos, ed. Madrid, 1926. *Antonio Machado*. P. 372. [94

GARCÍA LÓPEZ (José): *Historia de la Literatura Española*. Colección «Lope de Vega». Ediciones Teide. Barcelona, 1948. 263 p. *El sobrio lirismo de Antonio Machado*. P. 198-202. [95

GARUELO (B.): *El modernismo literario español*. «Ciudad de Dios», XCIII. Madrid, 1913. [96

GONZÁLEZ RUIZ (Nicolás): *La literatura española*. Colección «La Cultura del siglo XX». Ediciones Pegaso. Madrid, 1943. 296 p. Cap. XII, p. 213-216. [97

KLABUND: *Antonio Machado*. «Historia de la Literatura». P. 292-293. Barcelona, 1937. [98

LAÍN ENTRALGO (Pedro): *La generación del 98*. P. 297-300. Madrid, 1945. [99

MACHADO (Manuel): *La guerra literaria*. Madrid, 1914. [100

MORENO (Alfonso): *Poesía española actual*. Selección y prólogo. Editora Nacional. Madrid, 1946. 731 p. *Antonio Machado*. P. 47-65. [101

ONÍS (Federico de): *Antonio Machado*. «Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana». P. 259-261. Madrid, 1934. [102

PEDRO (Valentín de): *España renaciente*. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1922, p. 77-78. [103

PORTILLO (B.) y VÁZQUEZ (E.): *Antología de poetas andaluces*. Huéscar, 1914. [104

SÁINZ DE ROBLES (Federico C.): *Antonio Machado*. «Historia y Antología de la

Poesía Castellana». P. 109-200; 1.091-1.096. Madrid, 1946. [105

TORRE (Guillermo de): *Literaturas europeas de vanguardia.* Madrid, 1925. [106

VALBUENA PRAT (Angel): *La poesía española contemporánea.* CIAP. Madrid, 1930. [107

VALBUENA PRAT (Angel): *Los poetas de la generación del 98.* «La Poesía Española Contemporánea». P. 48-52. Madrid. [108

VALBUENA PRAT (Angel): *La personalidad y la poesía de Antonio Machado. El paisaje castellano de A. M.* «Nuevas canciones». En «La generación del 98: Baroja, «Azorín», A. Machado, Maeztu», cap. LXXII de «Historia de la Literatura Española». P. 888-898. Madrid, 1946. [109

VALVERDE (José M.ª): *Cuestiones de poesía y política.* «Revista de Estudios Políticos», núm. 35-36. Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1948. [110

VÁZQUEZ (E.) y PORTILLO (E.): *Antología de poetas andaluces.* Huéscar, 1914. [111

«VILLA» (Pedro) (Jorge Guillén): *La poesía española en 1923.* «La Libertad». Madrid, 16 enero 1924. [112

Hispanoamérica

CAROLIS (Victoriano de): *El espíritu creador de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.* «Estudios». LXIII. Buenos Aires, junio 1940. [113

FLORIT (E.): *La lírica española e hispanoamericana después del modernismo.* «Cuadernos de la Universidad del Aire», 2.º curso, núm. 26. La Habana, 1933. P. 477-484. [114

GÓMEZ DE BAQUERO (E.): *Del estado actual de la poesía española.* «Síntesis». Buenos Aires, ag. 1928. [115

GÓMEZ DE LA SERNA (Ramón): *Nuevos retratos contemporáneos.* Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1945. 324 p. *Los Machado—Antonio.* P. 42-49. Con 3 fotografías de Antonio y 3 de Manuel Machado. [116

JESCHKE (H.): *La generación de 1898 en España.* Título original «Die Generation von 1898 in Spanien». Versión al castellano de la edición de Niemeyer (Halle, 1934). Santiago de Chile. [117

MORENO VILLA (José): *Leyendo a San Juan de la Cruz, Garcilasso, Fr. Luis de León, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Machado, Goya, Picasso.* El Colegio de México, México, D. F., 1946. 156 p. [118

SALINAS (Pedro): *Literatura española, siglo XX. Antonio Machado,* p. 213-224. México, 1941. [119

TORRE (Guillermo de): *La aventura y el orden.* 2.ª ed. Biblioteca Contemporánea, vol. 208. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1945. [120

Extranjero

ALBERTI (Rafael): *La poesía popular en la lírica española contemporánea.* Gronan Verlag. Jena-Leipzig, 1933. [121

BAHR (H.): *Notizen zur neueren spanischen Literatur.* Schriftenreihe der «Prenssischen Jahrbuch». Berlín, 1926. [122

BELL (A. F. G.): *Contemporary Spanish Literature.* Knopf. New York, 1925. 2.ª ed. 1933. [123

CARAYON (M.): *Terre Espagnole.* «L'Ane d'Or», III. Montpellier, feb. 1924. [124

CASSOU (J.): *Panorama de la Litteratuu Espagnole contemporaine.* Kra. Paris, 1929. [125

González Blanco (A.): *Los contemporáneos.* 1.ª serie. Garnier. París, 1907. [126

Jeschke (H.): *Die Generation von 1898 in Spanien.* Niemeyer. Halle, 1934. Nueva edición traducida al castellano en Santiago de Chile. [127

Kercheville (F. M.): *A study of tendencies in modern and contemporary Spanish poetry from the modernist movement to the present time.* New México, 1933. [128

Montesinos (J. F.): *Die Moderne Spanische Dichtung.* Teubner. Leipzig, 1927. [129

Morawski (J. D.): *Literatura Hiszpanska.* Varsovia, 1933, 330 p. [130

Petriconi (H.): *Die Spanische Literatur der Gegenwart seit 1870.* Dioskuren Verlag. Wiesbaden, 1926. [131

Wais: *Die Gegenwartsdichtung der europäichen Völker.* Berlín, 1940. [132

Warren (L. A.): *Modern Spanish Literature.* London, 1929. [133

3. *ESTUDIOS ESPECIALES*

A. Biografía.

España

Anónimo: *Un gran poeta en la Academia. Elección de Antonio Machado.* «El Sol». Madrid, 26 marzo 1927. [134

Anónimo: *La fiesta de los poetas. El homenaje a los hermanos Machado en el teatro Español.* «La Libertad». Madrid. [135

Anónimo: *Homenaje a un poeta. Soria y Antonio Machado.* «La Libertad». Madrid, 7 agosto 1932. [136

«Azorín»: *Antonio y Manuel.* «A B C», 13 abril 1947. [137

Bergamín (José): *Antonio Machado, academizable.* «La Verdad». Murcia, 29 junio 1924. [138

Cardenal Iracheta (Manuel): *Recuerdo de D. Antonio.* «Arriba». Madrid, 1943. [139

Carpintero (Heliodoro): *Soria en la vida y en la obra de Antonio Machado.* «Escorial». Tomo VII, núm. 33, páginas 111 y siguientes. Madrid, 1943. [140

Cossío (José M.ª de): *Un recuerdo de los Machado.* «Arriba». Madrid, 21 julio 1949. [141

Cossío (M. B.): *Homenaje a los poetas M. y A. M.* «Boletín de la Institución Libre de Enseñanza». Pág. 63. Madrid, 1926. [142

Escolano (Francisco): *Antonio Machado, en Baeza.* «El Español». Madrid, 14 noviembre 1942. [143

Gallego Morell (A.): *Cuando Federico leyó a Machado...* «La Estafeta Literaria», núm. 16. Madrid, 15 noviembre 1944. [144

Gaos (Vicente): *Recuerdo de Antonio Machado. El recuerdo de las horas inolvidables.* «El Español». Madrid, 6 enero 1945. [145

González Ruano (César): *Guía de los Machado.* «Arriba». Madrid, 16 abril 1947. [146

Monge (Celestino): *Dos recuerdos.* «Solidaridad Nacional». Barcelona, 2 noviembre 1945. [147

Pérez Ferrero (Miguel): *Piedras de Soria y luces de París. Dos años de amor en la vida de Antonio Machado.* «La Estafeta Literaria», núm. 3. Madrid, 15 abril 1944. [148

Pérez Ferrero (Miguel): *Vida de Antonio Machado y Manuel.* «La Estafeta Literaria», núm. 40. Madrid, 1945. [149

Pérez Ferrero (Miguel): *La última ter-*

tulia literaria de los Machado. «A B C». Madrid, 19 mayo 1946. [150

Pérez Ferrero (Miguel): *Vida de Antonio Machado y Manuel.* Prólogo del doctor Gregorio Marañón. «El Carro de las Estrellas». RIALP. Madrid, 1947, 328 p. [151

Pla (José): *Calendario sin fechas.* «Destino», núm. 180. Barcelona, 28 diciembre 1940. [152

Prats (Alardo): *Conversación con el insigne poeta don Antonio Machado.* «El Sol». Madrid, 9 noviembre 1934. [153

Romero (Federico): *Un profesor de lenguas vivas.* «Albores», núm. 28. Tomelloso, febrero 1949. [154

Urrutia (Alejandro): *En la muerte de Antonio Machado.* «Avance». Alicante, 15 marzo 1939. [155

Valdés (Francisco): *Paralelo soriano.* «Letras». Madrid, 1933, p. 177-190. [156

Vega (Manuel): *Dos vidas de poetas.* «A B C». Madrid, 8 abril 1947. [157

Villaespesa (Francisco): *Eduardo Marquina y Antonio Machado.* «La Provincia». Huelva, 9 marzo 1936. [158

Hispanoamérica

Blasco Garzón (Manuel): *Vida y pasión de Antonio Machado.* Buenos Aires. [159

Díez-Canedo (Enrique): *Los dos hermanos poetas.* «La Nación». Buenos Aires, 3 junio 1923. [160

Díez-Canedo (Enrique): Vida literaria española. *Antonio Machado en la Academia.* «La Nación». Buenos Aires, 22 mayo 1927. [161

Masip (Paulino): *Don Antonio Machado.* «Romance», año II, núm. 1. México, 15 febrero 1941. [162

Varios autores: *Homenaje a A. M. en París.* «España Peregrina», año I, número 3. México, 1940. [163

B. Retratos poéticos.

España

Darío (Rubén): *Misterioso y silencioso / iba una y otra vez...* Poema incluído al frente de la edición «Poesías Completas». Espasa-Calpe (Madrid, 1946), y de las «Obras», Editorial Séneca (México, 1940). [164

Diego (Gerardo): *Epístola en tercetos a Rafael Alberti.* En ocasión del tricentenario de la muerte de Luis de Góngora. «Verso y Prosa». Murcia, febrero, 1927, p. 2. [165

Diego (Gerardo): *Bécquer en Soria.* Del libro «Soria» (1922-1941). [166

Hierro (José): *Un poema en memoria de Antonio Machado.* «Alerta». Santander, febrero 1949. [167

Jiménez (Juan Ramón): *A Antonio Machado.* «Laberinto» (1910-11). [168

Jiménez (Juan Ramón): *Antonio Machado.* «España». Madrid, 5 enero 1924. [168 a

Hispanoamérica

Bergamín (José): *In Memoriam. Antonio Machado* (dos sonetos). «Taller», IV, p. 20-21. México, julio 1939. [169

García Marruz (Fina): *Carta a Antonio Machado.* «Asomante». Asociación de Graduadas de la Universidad de Puerto Rico. San José de Puerto Rico, 1948. [170

LÁZARO (Angel): *A Antonio Machado* (poema). «Nuestra España», núm. 2, p. 74-75. La Habana, noviembre 1939. [171

Extranjero

EMMANUEL (Pierre): *Requiem pour Antonio Machado*. P. 131-133. «Le Poete fou suivi de Elégies». A la Baconière. Presse d'Albert Kunding. Genève, 1948, 143 p. [172

GOMILA (Gumersind): *Davant la tomba d'Antonio Machado*. «La plage brûlante». Edit. S. E. O. Toulouse, 1944; «Pyrenées», núm. 17-18; «Jeune Poesie d'Oc», Toulouse, 1944. [173

C. POESÍA.

España

AGUADO (Emiliano): *Poesía humana y religiosa* (sobre A. M. «Poesías Completas». Calpe. Madrid, 1941). «Cuadernos de Poesía», núm. 4. Madrid, abril 1941. [174

«ANDRENIO» (E. Gómez de Baquero): Aspectos. *En torno a tres poetas: Antonio Machado, Abel Martín y Juan de Mairena*. «La Voz». Madrid, 17 mayo 1928. [175

«ANDRENIO» (E. Gómez de Baquero): *Antonio Machado*. «Los Poetas-Pen Club», p. 53-67. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1929. [176

ANÓNIMO (Pedro Salinas): *La poesía de Antonio Machado*. «Indice Literario», año II, núm. 9, p. 233-237. Madrid, noviembre 1933. [177

ANÓNIMO: *Poesías de Machado*. «Poesías Completas» (Madrid, Espasa-Calpe). «El Debate». Madrid, 15 febrero 1934. [178

ANÓNIMO: *Poesías Completas*. «Biblión», núm. 95. Madrid, febrero 1936. [179

ANÓNIMO: *Antonio Machado, poeta de la generación del 98*. «Ya». Madrid, 5 mayo 1936. [180

ANÓNIMO: El Rincón de los libros: *«Poesías Completas», por Antonio Machado*. Espasa-Calpe. «Domingo», año V, núm. 224. Madrid, 1 junio 1941. [181

AZCOAGA (Enrique): Vida completa. *Antonio Machado. «Poesías Completas»*, 3.ª ed., 1933. «Luz». Madrid, 24 julio 1934. [182

AZCOAGA (Enrique): *Alrededor de la poesía de Antonio Machado*. (Fragmento de un ensayo.) «El Sol». Madrid, 18 julio 1936. [183

AZCOAGA (Enrique). Perfiles. *El poeta mayor Antonio Machado*. «Haz», número 22. Madrid, 8 abril 1941. [184

BACARISSE (M.): *La poesía de Antonio Machado*. «Revista de Libros». Madrid, noviembre 1919. [185

BARJA (César): *Antonio Machado*. «Libros y Autores Contemporáneos», páginas 422-438. Madrid, 1935. [186

BERGAMÍN (José): *Jardín en flor y en sombra, y en silencio*... «Hora de España», núm. XXI. Valencia, septiembre 1938. [187

CANSINOS ASSÉNS (Rafael): *La semana literaria*. «La Correspondencia de España». Madrid, diciembre 1918. [188

CANSINOS ASSÉNS (Rafael): *Sobre «Nuevas canciones»*. «Los lunes de «El Imparcial», 10 agosto 1924. [189

CARDENAL IRACHETA (Manuel): *Recuerdo de Don Antonio*. «El Espectador de las Artes y las Letras», núm. 1. Madrid, marzo 1946. [190

CARNER (José): *Calderón, el separatista*. «Mirador», núm. 306. Barcelona, 22 diciembre 1934. [191

CARPINTERO (Heliodoro): *Soria en la*

vida y en la obra de Antonio Machado. «Escorial», tomo VII, núm. 33, páginas 111 y siguientes. Madrid, 1943. [192

CASAMAYOR (Enrique): *Poesía y política sobre Antonio Machado.* «Mundo Hispánico», núm. 19. Buenos Aires-México-Madrid, 1949. [193

CLAVERÍA (Carlos): *Notas sobre la poética de Antonio Machado.* «Cinco estudios de literatura española moderna». Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Colegio Trilingüe de la Universidad. Salamanca, 1945, p. 95-118. [194

CONDE (Carmen): *A la muerte del poeta Antonio Machado.* Valencia, 3 marzo 1939. [195

CREIS CÓRDOBA (Julián): *Amor, recuerdo y paisaje de Antonio Machado.* «Albores», núm. 28. Tomelloso, febrero 1949. [196

CRISTÓBAL (Manuel): *Antonio Machado en su morada.* «Cuadernos de Poesía», núm. 5. Madrid, mayo 1941. [197

CHABÁS (Juan): Crítica concéntrica. *Antonio Machado.* «Alfar», núm. 43. La Coruña, septiembre 1924. [198

CHACÓN Y CALVO (J. M.): *El poeta de Soria.* «Ensayos de Literatura Española». Madrid, 1928, p. 171-183. [199

DARÍO (Rubén): *Opiniones.* Madrid, 1906. [200

DIEGO (Gerardo): *El cante jondo de Antonio Machado.* «A B C». Madrid, 19 enero 1947. [201

DÍEZ-CANEDO (Enrique). *Soledades, galerías y otros poemas.* «La Lectura», vol. I, núm. 8. Madrid, 1908, p. 57-58. [202

DÍEZ-CANEDO (Enrique): *Antonio Machado. «Poesías Completas».* Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. «Páginas escogidas». Biblioteca Calleja. «El Sol». Madrid, 2 diciembre 1917. [203

DÍEZ-CANEDO (Enrique): *Antonio Machado, poeta japonés.* «El Sol». Madrid, 20 junio 1924. [204

DÍEZ-CANEDO (Enrique): *Antonio Machado completo.* «El Sol». Madrid, 22 abril 1928. [205

DÍEZ-CANEDO (Enrique): *Libros de 1928. La poesía y los poetas.* «El Sol». Madrid, 8 enero 1929. [206

DOMENCHINA (Juan José): *Sobre Antonio Machado (Con motivo de la cuarta edición de sus «Poesías completas»).* «La Voz». Madrid, 14 mayo 1936. [207

FERNÁNDEZ ALMAGRO (Melchor): *El poeta Antonio Machado.* «Cosmópolis», año II, núm. 6. Madrid, mayo 1928. [208

FONTÁN (L.): *Glosa a Antonio Machado.* «Sevilla». Sevilla, 22 junio 1946. [209

GÁLVEZ (Pedro Luis de): Estampas. *Antonio Machado.* «Liberación». Alicante, 2 marzo 1939. [210

GARCÍA LÓPEZ (José): *El sobrio lirismo de Antonio Machado.* P. 198-202. «Historia de la Literatura Española». Colección «Lope de Vega». Ediciones Teide. Barcelona, 1948. 268 p. [211

GARCÍA NIETO (José): *Recuerdo del poeta por tierra de Alvargonzález.* «Sí». Madrid, 27 junio 1943. [212

GIMÉNEZ CABALLERO (Ernesto): A Occidente por Oriente. *Valor proverbial de Antonio Machado.* (Con una carta de A. M. sobre poesía.) «La Gaceta Literaria», núm. 34. Madrid, 15 mayo 1928. [213

GÓMEZ DE BAQUERO (E.): *Antonio Machado.* «El Sol». Madrid. [214

GONZÁLEZ BLANCO (Andrés): *Antonio Machado.* «Nuestro Tiempo», núm. 14, páginas 176-194. Madrid, 1914. [215

GONZÁLEZ BLANCO (Pedro): *Sobre «Soledades» de A. M.* «La Lectura», año III, tomo II, p. 549-550. Madrid, 1903. [216

GULLÓN (Ricardo): *Unidad en la obra de Antonio Machado.* «Insula». Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras. Año IV, núm. 40. Madrid, 15 abril 1949, p. 1. [217

HARO (Eduardo): Los grandes poetas españoles. *Las poesías completas de*

A. M. «La Libertad». Madrid, 4 marzo 1934. [218

JARNÉS (Benjamín): Confines. *Nos visita un clásico.* «El Luchador», 24 abril 1936. [219

JIMÉNEZ (Juan Ramón): *«Soledades».* «El País». Madrid, marzo 1903. [220

JIMÉNEZ (Juan Ramón): *Antonio Machado.* «España». Madrid, 1923. [221

JIMÉNEZ (Juan Ramón): *Antonio Machado.* «Unidad». Madrid, 1925. [222

JIMÉNEZ (Juan Ramón): Crítica. *«Poesías Completas».* «El Sol», 26 abril 1936. [223

LACALLE (A.): *Notas a la obra de Antonio Machado.* «Mediterráneo». P. 91-107. Valencia, 1943. [224

LAÍN ENTRALGO (Pedro): *Dios en la poesía de Antonio Machado.* «A B C». Madrid, 24 abril 1948. [225

LÓPEZ PRUDENCIO (J.): *«Poesías Completas».* «A B C», 9 enero 1934. [226

LUCIENTES (Francisco): *Primera tarde de Otoño en Madrid. El poeta en el bar.* «El Sol», 27 sep. 1932. [227

MAR (Florentina del) (Carmen Conde): *Antonio Machado, en los sueños y en la fe de sus poesías.* «El Español». 2 septiembre 1944. [228

MEDIANO FLORES (Eugenio): *Antonio Machado, poeta de Castilla.* «Gaceta del Libro», año III, núms. 19-20. Madrid, mayo-junio 1936. [229

MONTENARI (Lupo): *«Poesías Completas» de Antonio Machado.* «Tarea», número 24. Madrid, 19 abril 1941. [230

MONTES (Eugenio): *Sobre «Nuevas Canciones».* «Revista de Occidente». Año II, núm. 12, p. 392-396. Madrid, junio 1924. [231

MORALES (Rafael): *Andalucía y el tiempo a través de los versos de Antonio Machado.* «El Español». Madrid, 4 marzo 1944. [232

ORTEGA Y GASSET (José): *Los versos de A. M.* (1912). «Personas, obras, cosas). P. 327-334. Madrid, 1916. También en «Obras Completas», tomo I, 1902-1916), p. 563-566. «Revista de Occidente». Madrid, 1946. Y en «Hispania», año XXI, núm. 239. Buenos Aires, enero-febrero 1949, p. 10-11. [233

PANERO TORBADO (Leopoldo): *Antonio Machado en la lejanía.* «El Sol». Madrid, 11 oct. 1931. [234

PÉREZ FERRERO (Miguel): Actualidad literaria. *Las «Poesías completas» de Antonio Machado.* «Heraldo de Madrid». Madrid, 17 abril 1936. [235

PITOLLET (E.): *Las «Nuevas Canciones» de D. Antonio Machado.* Barcelona, 1932. [236

«PROEL»: *El poeta Antonio Machado.* «La Voz». Madrid, 1 abril 1935. [237

RAMOS Y PÉREZ (Vicente): *A Antonio Machado.* «Verbo». Alicante, enero 1947. [238

RIDRUEJO (Dionisio): *El poeta rescatado.* Prólogo a las «Poesías completas». P. I-XV. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1941, 405 p. [239

RÍO SÁINZ (José del): *Lo que yo más quería.* «La Estafeta Literaria». Madrid, 1 marzo 1945. [240

RODRÍGUEZ CÁNOVAS (J.): Poetas españoles. *Antonio Machado.* «La Verdad». Murcia, 8 marzo 1934. [241

RODRÍGUEZ CÁNOVAS (J.): *Poetas españoles.* «La Verdad». Murcia, 15 marzo 1934. [242

ROMERO FLORES (H. R.): *La filosofía del «Cante jondo».* «El Sol». Madrid, 12 enero 1936. [243

ROMEU PERIS (M.): *El clasicismo de Antonio Machado.* «El Mercantil Valenciano». Valencia, 3 julio 1936. [244

ROMEU PERIS (M.): *La humana poesía de Antonio Machado.* «El Mercantil Valenciano». Valencia, 19 junio 1936. [245

SALINAS (Pedro): *La poesía de A. M.* «Indice Literario». Año II, núm. 9. Madrid, nov. 1933. [246

SÁNCHEZ-MAZAS (Rafael): *La muerte en flor.* «El Sol». Madrid. [247

SÁNCHEZ MAZAS (Rafael): *La ronda de Castilla.* «El Sol». Madrid. [248

SÁNCHEZ-MAZAS (Rafael): *Elegía de Soria.* «El Sol». Madrid. [249

SASSONE (Felipe): *Gracias, poeta.* «A B C». Madrid, 28 abril 1936. [250

SASSONE (Felipe): *España.* «Tempo», número 3. Madrid, 13 febr. 1941. [251

SOS (Eladio): *Mi primer libro sobre Antonio Machado.* (Sobre S. Montserrat: «Antonio Machado», poeta y filósofo».) «Almotamid», núm. 16. Larache, 1949. [252

TIBIO: *A Antonio Machado.* «Avance». Alicante, 1 marzo 1939. [253

VALVERDE (José María): *Notas sobre el misterio en la poesía de Antonio Machado.* «La Estafeta Literaria», núm. 29. Madrid, 25 junio 1945. [254

VALVERDE (José María): *Sobre Antonio Machado.* «Arbor», p. 560-564. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1948. [255

VILLA (Pedro) (Jorge Guillén): *La poesía española en 1293.* «La Libertad». Madrid, 1924. [256

ZULUETA (Luis de): *Sobre «Nuevas canciones» de A. M. Modernidad, eternidad.* «La Libertad». Madrid, 20 mayo 1924. [257

ZULUETA (Luis de): *Nuestra España.* «El Sol». Madrid, 20 ag. 1935. [258

Hispanoamérica

ALBERTI (Rafael): *De los álamos y de los sauces.* (Homenaje a Antonio Machado.) «Sur», *núm.* 27. Buenos Aires, septiembre 1940. [259

ALBERTI (Rafael): *Imagen sucesiva de Antonio Machado.* «Sur», núm. 108. Buenos Aires, 1943. [260

ALBERTI (Rafael): *Imagen primera y sucesiva de Antonio Machado.* P. 39-57. Colección Contemporánea. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1945. [261

ALBERTI (Rafael): *De los álamos y los sauces. (El recuerdo de Antonio Machado.)* «Poesía» (1924-1944). P. 271-275. Buenos Aires, 1946. [262

ALTOLAGUIRRE (Manuel): *Antonio Machado.* «Nuestra España», núm. 1, página 52-62. La Habana, oct. 1939. [263

ALVARADO (José): *Antonio Machado.* «Taller», III, p. 23-39. México, mayo 1939. [264

ANÓNIMO: *Antonio Machado.* «Taller», II, p. 28. México, abril 1939. [265

ANÓNIMO: *Antonio Machado. (Sobre la edición de «Poesías Completas» en Colección Austral.)* «Romance», número 19. México, 10 dic. 1940. [266

AYALA (F.): *Antonio Machado.* «La Nación». Buenos Aires, 13 marzo 1941. [267

AYALA (F.): *Antonio Machado, el poeta y la patria. Histrionismo y representación.* Buenos Aires, 1944. [268

«AZORÍN»: *Juicios sobre la producción literaria.* Se consignan en «Indice de Libros Nuevos Españoles». *La poesía de Antonio Machado.* «La Prensa». Buenos Aires, 1 abril 1934. [269

BAEZA (Ricardo): *In Memoriam. Antonio Machado.* «Sur». Buenos Aires, 1940. [270

BERGAMÍN (José): *Antonio Machado.* «Educación», núm. 2. México, abril 1940. [271

BERGAMÍN (José): *Jardines en flor, en sombra y en silencio.* «Nosotros», IV, 2.ª ep. Buenos Aires, 1939. En Obras Completas. Editorial Séneca. México, 1940. [272

BERGAMÍN (José): *Antonio Machado.* Prólogo a la edición de sus obras. P. 9-21. Colección «Laberinto». Editorial Séneca. México, *1940, 929* p. [273

BERGAMÍN (José): *Antonio Machado y sus sombras.* «Aragón», III, núm. 3. México, 1944. [274

BERGAMÍN (José): *Antonio Machado y su sombra. In Memoriam (1939-1949).* «Escrituras», núm. 7, p. 41-43. Montevideo, junio 1949, 106 p. [275

BLASCO GARZÓN (Manuel): *Antonio Ma-*

chado. «Argentina Libre». Buenos Aires, 30 abril 1942. [276

CAMPO (Alberto del): *Antonio Machado, poeta castalleno. (Meditación sobre el paisaje y su filosofía.)* «Clinamen», núm. 5. Montevideo, mayo-junio 1948, p. 16-26. [277

CASSON (J.): *Un poeta que fué un santo: Antonio Machado.* «Correo Literario», III, núm. 37. Buenos Aires, 1945. [278

CASTROVIEJO (Roberto): *Lo que se siembra de joven...* «Nuestra España», número 2, p. 24-32. (Con 8 sonetos de Antonio Machado.) La Habana, noviembre 1939. [279

DÍEZ-CANEDO (Enrique): *Antonio Machado, poeta español.* «Taller», III, p. 7-16. México, mayo 1939. [280

ELSINGER (A.): *Antonio Machado.* «Sustancia». I, núm. 1. Tucumán, 1939. [281

ESPINOSA (E.): *Antonio Machado y su conciencia poética.* «Timón», núm. 6. Buenos Aires, 1940. [282

ESTRELLA GUTIÉRREZ (Fermín): *Antonio Machado: El poeta. El hombre.* «Revista Cubana». La Habana, enero-diciembre 1948, vol. XIII, p. 133-163. [283

FERNÁNDEZ (F. L.): *Antonio Machado.* «Sur», IX. Buenos Aires, 1939. [284

FLORIT (E.): *Antonio Machado.* «Lyceum», IV, núm. 4. La Habana, 1939. [285

GIUSTI (Roberto F.): *Antonio Machado.* «Nosotros», núm. 38-39, p. 5-16. Buenos Aires, mayo-junio 1939. [286

GIUSTI (R. F.: *Antonio Machado.* «Cursos y Conferencias», XV, p. 738-763. Buenos Aires, 1939. [287

GUILLÉN (Nicolás): *Permanencia de Antonio Machado.* «Hoy». La Habana, 27 feb. 1949. «Repertorio Americano». San José de Costa Rica, 10 mayo 1949. [288

JARNÉS (Benjamín): *La poesía de Antonio Machado.* «La Nación». Buenos Aires, 28 enero 1934. [289

JARNÉS (Benjamín): *Letras españolas.* «La Nación». Buenos Aires, 14 junio 1936. [290

JIMÉNEZ (Juan Ramón): *Antonio Machado.* «Sur», núm. 19. Buenos Aires, 1941. [291

MARAÑÓN (Gregorio): *Dos poetas de la España liberal.* (La Restauración. Un siglo de oro. Características de aquel pensamiento. *Antonio y Manuel.)* Incluído en «Ensayos liberales», p. 143-152, núm. 600. Colección Austral. Espasa-Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1946. [292

MARINELLO (Juan): *Primer año de Antonio Machado.* «Romance», Revista popular hispanoamericana. Año I, número 7. México, 1 mayo 1940. [293

MASIP (Paulino): *Antonio Machado.* «Romance», Revista popular hispanoamericana. Año II, núm. 1. México, 15 feb. 1941. [294

MONTSERRAT (Santiago): *Antonio Machado, poeta y filósofo.* «Cuadernos del Arquero». Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1943, 60 p. [295

NAVARRO TOMÁS (T.): Sobre las «Obras Completas», editadas por Edit. Séneca. «Romance», año II, núm. 1. México, 15 feb. 1941. [296

ORTEGA Y GASSET (José): *Los versos de Antonio Machado.* «Hispania». Revista de la Asociación Patriótica Española. Año XXI, núm. 239. Buenos Aires, enero-febrero 1949, p. 10-11. «Obras Completas», tomo I, p. 563-566. «Revista de Occidente». Madrid, 1946. [297

REJANO (Juan): *Darío, Unamuno y Machado.* «Las Españas». Año I, núm. 1. México, oct. 1946. [298

REYES (Alfonso): *Crítica.* «Romance». Año II, núm. 1. México, 15 feb. 1941. [299

RODRÍGUEZ BUSTAMANTE (Norberto): *La poética de Antonio Machado.* «Laurel». Año I, núm. 5. Buenos Aires, mayo 1945. [300

SALINAS (Pedro): *Nota sobre «Obras Completas». En prosa y verso de Antonio Machado.* Editorial Séneca. México, 1940. «Romance». Año II, número 1. México, 15 feb. 1941. [301

SALINAS (Pedro): *La poesía de Antonio Machado.* «Indice Literario». Año II, núm. 9, p. 233-237. Madrid, nov. 1933. «Literatura Española». Siglo XX, páginas 213-223. Edit. Séneca. México, 1941. [302

SÁNCHEZ BARBUDO (A.): *Antonio Machado.* «Taller», XII. P. 11-33. México, enero-febrero 1941. [303

SERRANO PLAJA (Arturo): *Antonio Machado.* Buenos Aires, 1945. [304

T. B. (J.): *Sobre «Nuevas Canciones».* «El Libro y el Pueblo». México, octubre-diciembre 1924. [305

TORRE (Guillermo de): *Poesía y ejemplo de Antonio Machado.* «Revista de los Judíos», núm. 21. Bogotá, septiembre 1940. [306

TORRE (Guillermo de): *Poesía y ejemplo de Antonio Machado.* «Revista de las Indias», núm. 21. Bogotá, 1940. [307

TORRE (Guillermo de): *Poesía y ejemplo de Antonio Machado.* «La Aventura y el Orden». P. 113-140. Edit. Losada. Buenos Aires, 1943. [308

VALVERDE (José María): *Antonio Machado y el orden.* «Estudios», núm. 181-182. Santiago de Chile. [309

VITUREIRA (C. S.): *El ejemplo de Antonio Machado.* Conferencias de la Cultura Democrática. Malvín, cuaderno I. Montevideo, 1940. [310

VOSSLER (Karl): *Soledades en España y en América.* «Revista Cubana», III. La Habana, 1935, p. 179-185. [311

X. X.: *Antonio Machado.* «Nosotros». Buenos Aires, marzo 1927. [312

Extranjero

ACEBAL (Francisco): *Antonio Machado.* «Hispania», I. Londres, 1912, p. 216-217. [314

BO (Carlo): *Carte Spagnole n.º 3,* de «Misure». Collana critica diretta da Carlo Bo. Editore Marzocco. Firenze, 1948, 115 p. Osservazioni su Antonio Machado. P. 21-36. [315

CASSOU (Jean): *Antonio Machado.* «Hispania», III. París, 1920, p. 244-248. [316

CERNUDA (Luis): *Antonio Machado y la actual generación de poetas.* «Bulletin of Spanish Studies». Vol. XII, núm. 67. P. 134-139. Liverpool, julio 1940. [317

DOS PASSOS (J.): *A. M. poet of Castile.* «Rosinant to the road again». New York, 1922. [318

FRANK (W.): *Death of Spain's poet Antonio Machado.* «The Nation». New York, 15 junio 1939. [319

LAUXAR: *Antonio Machado y sus «Soledades».* «Hispania», XII, p. 225-242. Stanford, California, 1929. [320

LEVI (Ezio): *Machado.* «Il Marrozco», XXXII. Firenze, 12 junio 1927. [321

LEVI (Ezio): *Antonio Machado.* «Hispania», XI, p. 471; XII, p. 225. California, 1928. [322

LEVI (Ezio): Motivos hispánicos. *La poesía de Antonio Machado.* Sansoni, Ed. Florencia, 1933. P. 123-132. [323

LÓPEZ-MORILLA (Juan): *Antonio Machado's Temperal Interpretation of Poetry.* «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. VI, p. 161-171. Providence, R. I., dic. 1947.

LOZOYA (Marqués de): *Antonio Machado, poeta de la generación del 98.* «Portugalia», I, p. 49-53. Lisboa, 1925. [324

MACRÍ (Oreste): *Poetica e Poesia di Antonio Machado.* Estudio preliminar (p. 11-31) de «Poesíe di Antonio Machado» (Saggio, testo, versione, a cura di Oreste Macrí). Casa Editrice «Il Balcone». Milano, 1947, 213 p. [325

PEERS (E. Allison): *Antonio Machado.* «The Taylorian Lecture», p. 12. Oxford, Clarendon Press, 1940, 42 p. [326

PITOLLET (C.): *Les «Nuevas Canciones» de Antonio Machado.* «Le Renaixan-

ce d'Occident», XI, p. 392-396. Bruselas, 1924. [327

PITOLLET (C.): *Las «Nuevas Canciones».* «Revue d'Occident», XI. Bruselas, 1924, p. 203-205. [328

PREDMORE (Richard L.): *El tiempo en la poesía de Antonio Machado.* «Publicatins of the Modern Language Association of America». Vol. LXIII, páginas 696-711. New Brunswick, N. J., junio 1948.

REBORA (Roberto): *Un poeta spagnolo.* «L'Umanitá». Roma, 22 enero 1949. [329

Río (Angel del): *El lirismo profundo de Antonio Machado.* «Historia de la Literatura Española», vol. II, p. 205-208. New York, 1948. [330

TREND (J. B.): *The Brothers Machado.* «Alfonso the «Sage», p. 135-146. London, 1926. [331

D. PROSA.

España

ANÓNIMO: *Juan de Mairena y su maestro. Lo que será un libro del ilustre poeta Antonio Machado.* «Heraldo de Madrid». Madrid, 19 marzo 1936. [332

CELA (Camilo José de): *Sobre una cita de Antonio Machado.* «La Tarde». Madrid, 18 nov. 1948. [333

COSSÍO (José María de): *Juan de Mairena y el barroco.* «Revista de Occidente», XX, núm. 59, p. 287. Madrid. [334

JIMÉNEZ (Juan Ramón): *Historias de España y Méjico. Un enredador enredado (respuesta concisa en letra de archivo).* «La Estafeta Literaria», núm. 23. Madrid, 15 marzo 1945. [335

OLMO (Rosario del): *Al comenzar el año 1934. Deberes del Arte en el momento actual.* «La Libertad». Madrid, 12 enero 1934. [336

OLMO (Rosario del): *Los intelectuales contra la guerra. Antonio Machado.* «El Tiempo Presente», núm. 2. Madrid, 1935. [336a

OVEJERO (Andrés): De las armas y de las letras. *Juan de Mairena en la Casa de la Cultura.* «El Mercantil Valenciano». Valencia, 27 agosto 1937. [337

R. D. (Rafael Dieste): *Juan de Mairena. Antonio Machado.* Espasa-Calpe. «Hora de España». III, p. 56-57. Valencia, marzo 1937. [338

ZAMBRANO (María): *«La Guerra», de Antonio Machado.* «Hora de España», número XII. B. 68-74. Valencia, dic. 1937. [339

Hispanoamérica

ACTO ORGANIZADO POR «LAS ESPAÑAS» (celebrado en 19 febrero 1946 en Editorial Séneca). Artículos de Adolfo S. Vázquez, Juan Gil-Albert, Manuel Altolaguirre, José Moreno Villa, Concha Méndez y Juan José Domenchina. «Las Españas». Revista literaria. Año II, núm. 4. 29 marzo 1947. México. D. F. [340

ACTO EN RECUERDO DE ANTONIO MACHADO. Reunión de «Las Españas» en México y 10 de marzo de 1948. Con intervención de Manuel Andújar, Mariano Granados y Luis Alvarez Santullano. «Las Españas», año III, núm. 8. P. 12. México, 29 abril 1948. [341

ANDERSON HUBERT (E.): *El pícaro Juan de Mairena.* «Sur», año IX. Buenos Aires, 1939. [342

ASTRADA (C.).: *Autenticidad de Juan de Mairena.* «La Nación». Buenos Aires, 12 abril 1939. [343

F. (A.): *Pérez de Ayala y A. Machado.* «Argentina Libre», núm. 33. Buenos Aires, 17 oct. 1940. [344

HOMENAJE A ANTONIO MACHADO. (Palabras de José Bergamín, G. Pellicer, Alfonso Reyes, J. Xirau y J. Puche). «España Peregrina», año I, núm. 2. México. D. F., marzo 1940. [345

LIDA (Raimundo): *Elogio de Mairena.* «Sur», núm. 36. Buenos Aires, 1937. P. 59-63. [346

MATEOS MUÑOZ (A.): *Diálogo con Juan de Mairena.* «Nuestra España», número 3. La Habana, 1939. [347

MATEOS MUÑOZ (Agustín): *Antonio Machado, pensador español.* «Nuestra España», núm. VII. P. 71-75. La Habana, abril 1940. [348

MOLINOS (Jorge): *Diálogos con Juan de Mairena.* «Nuestra España», núm. III. P. 43-48. La Habana, dic. 1939. [349

MOLINOS (Jorge): *Diálogos con Juan de Mairena.* «Nuestra España», VI. P. 61-64. La Habana, marzo 1940. [350

SALINAS (Pedro): *Nota sobre «Obras completas», en prosa y verso, de Antonio Machado.* Editorial Séneca. México, 1940. «Romance», año II, núm. I. México, 15 feb., 1941. [351

SERRANO PLAJA (Arturo): *Antonio Machado y el comunismo.* «Repertorio Americano». San José de Costa Rica, 23 junio 1934. «Luz», 27 abril 1934. [352

E. TEATRO.

España

ANÓNIMO: *«El hombre que murió en la guerra».* Comedia en cuatro actos, original de D. Manuel y D. Antonio Machado. Teatro Español. «Haz», núm. 24. Madrid, 24 abril 1941. [354

CUEVA (Jorge de la): *«El hombre que murió en la guerra».* «Ya». Madrid, 19 abril 1941. [355

D'ARTECHO (Iván) (Bernardo G. de Candamo): *Los dos Machado.* «Hoja del lunes». Madrid, 21 enero 1946. [356

CHABAS (Juan): *«Juan de Mañara», drama en tres actos, en verso.* «La Gaceta Literaria», año I, núm. 7. Madrid, 1 abril 1927. [357

DÍEZ-CANEDO (Enrique»: *«Hernani» en Madrid.* Nueva traducción por los señores Machado (A. y M.) y Villaespesa, representada anoche en el Español. «El Sol». Enero 1924. [358

DÍEZ-CANEDO (Enrique): *Teatro impreso: Sobre «Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel».* «El Sol». Madrid, 20 mayo 1926. [359

DÍEZ-CANEDO (Enrique): *Los hermanos Machado en el Reina Victoria: «Juan de Mañara», drama en tres actos, en verso.* «El Sol». Madrid, 18 marzo 1927. [360

DÍEZ-CANEDO (Enrique): *«Las Adelfas», comedia de A. y M. Machado.* «El Sol». Madrid, 1928. [361

DÍEZ-CANEDO (Enrique): *Sobre «La Lola se va a los Puertos».* «El Sol». Madrid, diciembre 1929. [362

DÍEZ-CANEDO (Enrique): *Sobre «La Duquesa de Benamejí».* «El Sol», 27 marzo 1932. [363

DÍEZ-CANEDO (Enrique): *Panorama del Teatro Español desde 1914 hasta 1936.* «Hora de España», núm. XVI. P. 13-50. Barcelona, abril 1938. [364

ESPINA (Antonio): *La Duquesa de Benamejí.* [365

FERNANDEZ ALMAGRO (Melchor): *Sobre «Don Juan de Mañara».* «La Voz». Madrid, 18 marzo 1927. [366

FERNANDEZ ALMAGRO (Melchor): *Sobre «Las Adelfas».* «La Voz». Madrid, 1928. [367

FERNANDEZ ALMAGRO (Melchor): *Sobre «La Lola se va a los puertos».* «La Voz». Madrid, 9 noviembre 1929. [368

MARQUINA (Rafael): *Juan de Mañara.* «Heraldo de Madrid». Madrid, 18 marzo 1927. [369

MARQUINA (Rafael): *La Lola se va a los puertos.* «La Gaceta Literaria», núm. 70. Madrid, 15 noviembre 1927. [370

MARQUINA (Rafael): En el Español: *El hombre que murió en la guerra.* «A. B. C.». Madrid, 19 abril 1941. [371

MIQUIS (Alejandro): *La Lola se va a los puertos.* «La Esfera», año XVI, número 828. Madrid, 16 nov. 1929. [372

NAVALLAS (Fernando): Teatro Español. *«El hombre que murió en la guerra», de los hermanos Machado.* «Tarea». Madrid, 19 abril 1941. [373

OBREGÓN (Antonio de): *Estreno en el teatro Español en cuatro actos: «El hombre que murió en la guerra», original de D. Manuel y D. Antonio Machado.* «Arriba». Madrid, 19 abril 1941. [374

SÁNCHEZ CAMARGO: *«El hombre que murió en la guerra».* Teatro Español «El Alcázar». Madrid, 19 abril 1940. [375

Juan Guerrero Ruiz.
Hermosilla, 38.
MADRID (España).

Enrique Casamayor.
Donoso Cortés, 65.
Madrid (España).

INDICE

Páginas.

Ilustraciones de LABRA, R. VALDIVIESO, LARA y GREGORIO PRIETO.

CORRESPONSALES ADMINISTRATIVOS DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS»

ARGENTINA
M. Quero y Simón.
Oro, 2455
Buenos Aires.

BOLIVIA
José Luis Aranguren.
Canciller de la Embajada de España.
La Paz.

BRASIL
Livraria Luso-Espanhola e Brasileira.-Avda. 13 de mayo, 23. Sala 404. Edificio Darke.
Río de Janeiro.
Braulio Sánchez Sáez.
Caixa Postal 9057.
Sao Paulo.

COLOMBIA
Librería Hispania, S. A.
Apartado 2799.
Bogotá.

COSTA RICA
Librería López.
Avda. Central.
San José de C. R.

CUBA
Oscar A. Madiedo.
Agencia de Publicaciones.
Presidente Zayas, 407.
La Habana.

CHILE
Distribuidora Literaria.
Casilla 1071.
Santiago de Chile.

ECUADOR
Agencia de Publ. «Selecciones».
Plaza del Teatro.
Quito.
Agencia de Publ. «Selecciones».
Nueve de Octubre, 703.
Guayaquil.

EL SALVADOR
Emilio Simán.
Librería Hispanoamericana.
Calle Poniente, 2.
San Salvador.

FILIPINAS
Bienvenido de la Paz.
O'Donnell, 904.
«Voz de Manila».
Manila.

GUATEMALA
Librería Internacional Ortodoxa.
7.ª Avda. Sur, 12-D.
Guatemala.

HONDURAS
Agustín Tijerino Rojas.
Agencia Selecta.
Tegucigalpa, D. C.

MEXICO
Agustín Puértolas.
Editorial «Tilma».
Havre, 18-A.
México, D. F.

NICARAGUA
Francisco Bernerena.
Director Editorial Católica.
3.ª Avda. S. E., 202.
Managua.

PANAMA
José Méndez.
Agencia Internacional de Publ.
Panamá.

PARAGUAY
Carlos Henning.
Librería Universal.
14 de Mayo, 209.
Asunción.

PERU
Pedro Benvenuto Murrieta.
Ediciones Iberoamericanas.
Apartado 2139.
Lima.

PORTUGAL
Agencia Internacional de Livraria y Publicaçoes.
Rua San Nicolau, 119.
Lisboa.

PUERTO RICO
PP. Paúles. Iglesia de San José
Apartado 1.341.
San Juan.

REPUBLICA DOMINICANA
Librería Duarte.
Ciudad Trujillo.

URUGUAY
Río Plata Ltda.
Avda. 18 de Julio, 1.333.
Montevideo.

U. S. A.
Empresa Spanish Books Inc.
116 East 19th. Street.
New York, N. Y.

VENEZUELA
José Agero.
El Paraíso. El Pinar. Avenida de la República, Edificio Veracruz.
Apartado 8.
Caracas.



En este Catálogo de las principales revistas españolas publicado por Ediciones Cultura Hispánica, se recopila una amplia información de las más importantes publicaciones periódicas. En él se recogen amplios datos sobre el carácter, el editor, director y redacción, secciones, características, administración y dirección postal de cada revista. En su disposición interna se ha seguido el sistema internacional de clasificación decimal. Precio: 100 pesetas.

Pedidos, a Ediciones Cultura Hispánica, Alcalá, 95, Madrid.

A D O N A I S

COLECCION DE POESIA

Director: JOSE LUIS CANO

CONSEJO EDITORIAL:

Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, José A. Muñoz Rojas y Bernabé F. Canivell

ULTIMOS VOLUMENES PUBLICADOS:

Dionisio Ridruejo: *Elegías.*
Ricardo Molina: *Elegías de Sandua.*
Gregorio Prieto: *Poesía en línea.* **Prólogo de Vicente Aleixandre.**
Leopoldo de Luis: *"Los imposibles pájaros".*
Luis Felipe Vivanco: *Continuación de la vida.*

«ADONAIS» publica un volumen al mes

Suscripción trimestral (tres volúmenes). 25 pesetas.
Ejemplar suelto en librerías. . . . . 10 »

Ediciones RIALP - Preciados, 35, MADRID. Teléf. 31 85 66

SEMINARIO DE PROBLEMAS HISPANOAMERICANOS

ULTIMAS PUBLICACIONES

MONOGRAFÍAS:

Pedro Laín Entralgo: *España como problema.*
Juan R. Sepich: *Misión de los pueblos hispánicos.*
Osvaldo Lira, ss. cc.: *Visión política de Quevedo.*
Ernesto Giménez Caballero: *Amor a México.*
Fray Albino G. Menéndez Reigada: *Directrices cristianas de ordenación social.*
Carlos Martí Bufill: *El Seguro social en Hispanoamérica.*

o o o

«SANTO Y SEÑA»:

Pedro Laín Entralgo: *Viaje a Suramérica.*
Hispanoamérica en España, 1948.
Doce hombres en Hispanoamérica.
Evaristo Casariego: *Pasado, presente y porvenir de la Gran Argentina.*

o o o

«LA ENCINA Y EL MAR» (Poesía de España y América).

Leopoldo Panero: *Escrito a cada instante.*
Manuel del Cabral: *Antología tierra.*
José María Valverde: *La espera.*
Luis Rosales: *La casa encendida.*

ANTOLOGÍAS POÉTICAS

Nueva poesía nicaragüense, Introducción de Ernesto Cardenal. Selección y notas de Orlando Cuadra Downing.
Panorama y antología de la poesía norteamericana. Estudio y versión de José Coronel Urtecho.

o o o

Seminario de Problemas Hispanoamericanos,
Marqués del Riscal, 3
MADRID (España)

«LA ENCINA Y EL MAR»

(Poesia de España y América)

Cada día se hace más patente que la comunidad espiritual hispanoamericana no se apoya solamente sobre la mera unidad idiomática, sino que reside en una auténtica comunión de vida y diálogo, en que la natural diversidad de orilla a orilla sirve para el enriquecimiento de diversidades en armonía, en vez de oposiciones excluidas. Especialmente, por lo que toca a la poesía en España, a lo largo de este período, aún vigente, que la crítica literaria comienza a llamar nuestro «medio Siglo de Oro», es evidente que, desde los días de Rubén Darío, y pasando por otros nombres americanos, influyendo sobre otras generaciones españolas —así, Pablo Neruda y César Vallejo—, no se entendería su vida y rumbo sin el juego de afluencias mutuas interoceánicas, trayéndole savia nueva y nuevas amplitudes de futuro. No parece necesario recordar la influencia, inevitable incluso biológicamente, de la poesía española sobre la americana.

Pero en los últimos años esta creciente comunidad de espíritu de los poetas hispanohablantes, cercana ya a su plenitud, se ha visto entorpecida en su parte material, es decir, en el ámbito y posibilidad de difusión, por una serie de causas diversas, algunas trabas y características del mundo de hoy, y otras consecuencias de incomprensiones y distanciamientos políticos. Para remediar en lo posible esta dificultad de comunicación, llevando a mutuo conocimiento la pujante vida actual de la poesía de habla castellana, aparece la colección «LA ENCINA Y EL MAR». Y para comenzar se ha acudido a lo que era más urgente: a aquellos poetas cuyo florecimiento y maduración se ha producido en los dos o tres lustros, menos propicios al tránsito y comunicación de la vida cultural.

Leopoldo Panero

ESCRITO A CADA INSTANTE

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Núm. 1.—«ESCRITO A CADA INSTANTE», por Leopoldo Panero.—Aunque es el primer libro que publica este autor, ya en los últimos años del largo represamiento de su poesía —Panero ha nacido en 1909—, habían bastado las muestras de su poesía aparecidas en revistas españolas para forjarle un prestigio de solidez raramente igualada.—180 páginas.

Manuel del Cabral

ANTOLOGIA TIERRA

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Núm. 2.—«ANTOLOGIA TIERRA», por Manuel de Cabral. –Poeta dominicano, residente desde hace no mucho en España. Esta antología representa la obra variada y multiforme de Cabral desde 1930.—200 páginas.

José M.ª Valverde

LA ESPERA

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Núm. 3.—«LA ESPERA», por José María Valverde.—Valverde, uno de los más jóvenes poetas españoles, ya ventajosamente conocido por su «Hombre de Dios» (1945), da con esta segunda obra un decisivo paso hacia la maduración de una poesía de sorprendente riqueza espiritual e intelectual.—120 páginas.

Luis Rosales

LA CASA ENCENDIDA

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Núm. 4.—«LA CASA ENCENDIDA», por Luis Rosales.–Vastísimo poema único de estructura narrativo-fantástica, que seguramente valdrá como inauguración fundacional de un nuevo modo de vida de la vieja medula épica, alma de los mejores tiempos de la poesía, combinada con las más íntimas esencias líricas.—116 páginas.

Volúmenes de 13 × 20 cms., en rústica	....	20 ptas.
» » » en cartoné	.... .	25 »
» » » en tela	....	30 »

ARBOR

Revista General de Investigación y Cultura
Redacción y Administración: Serrano, 121-Madrid

SUMARIO DEL NUMERO 45-46, CORRESPONDIENTE A LOS MESES SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1949

FALLO DEL PREMIO DE POESIA "ADONAIS" 1949

El Jurado del Premio "Adonais" 1949, compuesto por Luis Felipe Vivanco, José García Nieto, Florentino Pérez Embid, Germán Bleiberg y José Luis Cano, ha acordado conceder el premio de poesía "Adonais" 1949, patrocinado por el Instituto de Cultura Hispánica, al poeta Ricardo Molina. Los dos accésits se conceden, sin orden de prioridad, a los poetas Ramón de Garciasol y Juan Ruiz Peña.

Madrid, 1 de noviembre de 1949